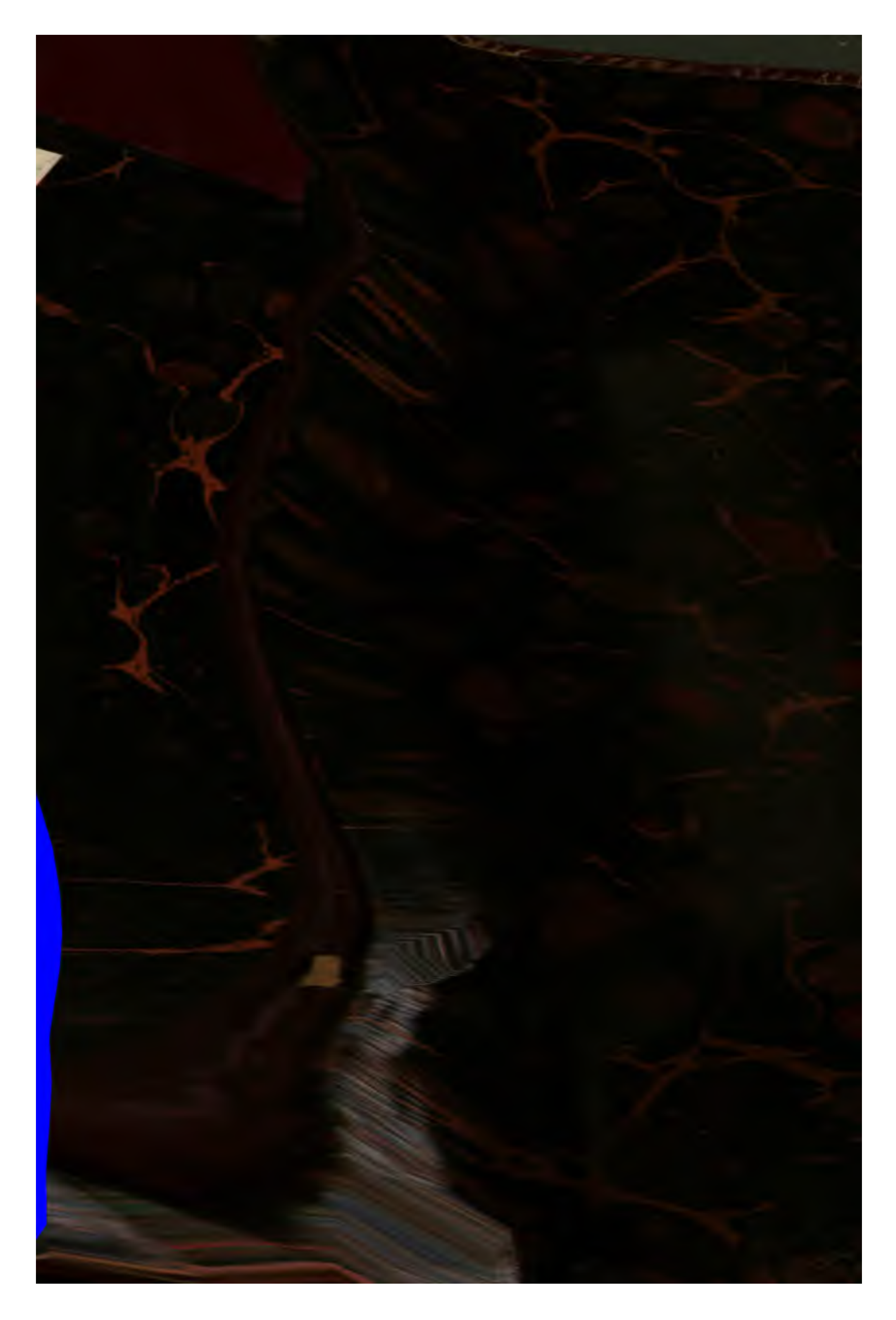
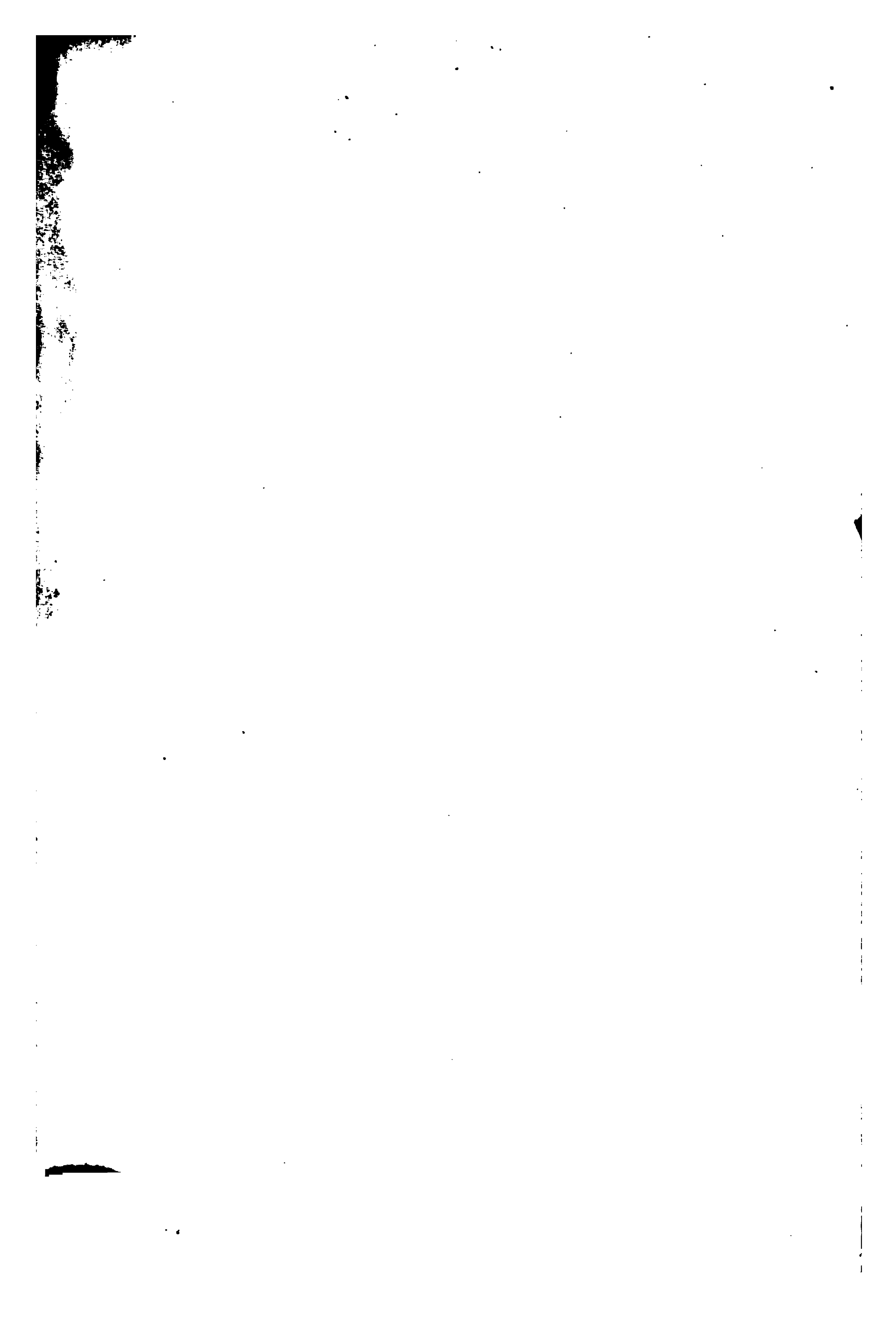

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
GIFT OF
Mrs. Hans Barkan







Geschichte der Musik

seit Beethoven

(1800–1900)

Von

Hugo Riemann
Dr. phil. et mus.
Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig



Berlin & Stuttgart
Verlag von W. Spemann
1901

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart

Vorwort.

Die gangbaren Handbücher der Musikgeschichte reichen entweder überhaupt nicht bis in die neueste Zeit oder behandeln doch dieselbe nur ganz skizzen- und lückenhaft; nur in den Biographien jüngst verstorbener oder in Charakteristiken noch lebender Tonkünstler liegen Darstellungen der Musikverhältnisse der Gegenwart vor, aber zumeist unter einem Gesichtswinkel, der auf allgemeine Gültigkeit keinen Anspruch machen kann: die Musikwelt geschaut durch die Augen des Tonkünstlers, dem die betreffende Monographie gewidmet ist. Der Versuch einer gedrängten Darstellung des letzten Jahrhunderts Musikgeschichte darf daher eines gewissen Interesses gewärtig sein, und ohne Zweifel wird der vorliegende Abriß nur einer von vielen werden, welchen die Jahrhundertwende bringt.

Die Stellung des Verfassers zu den bewegenden kunstästhetischen Fragen ist durch seine anderweiten Publikationen hinlänglich bekannt, sodaß das Buch weder besondere Ueberraschungen bereiten noch stärkere Aufregungen verursachen wird. Das Bestreben des Verfassers war, sich hier wie in seinem Musiklexikon einen Standpunkt möglichst außerhalb des Parteigetriebes zu wahren, und sich, soweit das mit gutem Willen zu erreichen ist, nicht durch den vergänglichen Glanz neuer Wirkungen blenden zu lassen. Daß eine solche Absicht für alle Geschichtsschreibung erstes Gebot ist, versteht sich freilich von selbst; ob oder inwieweit diese Absicht erreicht wurde, kann freilich erst die weiter fortschreitende Zeit lehren. Jedenfalls hofft der Verfasser für sein bestes Wollen auf einigen Dank rechnen zu dürfen.

Eine übersichtliche Gruppierung des überreichen Stoffes war nur zu ermöglichen durch Hinstellung einer beschränkten Anzahl mehr im Detail ausgeführter Hauptbilder, um welche sich die notwendigerweise nur skizzenhaft angedeuteten Nebenfiguren ordnen. Auch so blieben doch einige ergänzende Nachlesen unerläßlich, für welche durch Zusammenfassung nach der besonderen Richtung der Leistungen und zuletzt auch nach Ländern oder Städten eine weitere Bildung von übersichtlichen Gruppen wenigstens angestrebt wurde. Der Wunsch, einesteils eine lesbare, lebendige Darstellung der Entwickelung der leitenden künstlerischen Ideen und des gesamten praktischen Musiklebens des Jahrhunderts zu geben, anderseits ein brauchbares Hand- und Nachschlagebuch zu schaffen, zwang den Verfasser wiederholt, zeitlich zusammengehöriges im Buche auseinanderzurücken; doch werden die ausführlichen Register am Ende des Buches (Personal- und Sachregister) zur Ausfüllung scheinbarer Lücken die Wege weisen.

Für die Darstellung des Thatsächlichen ist jede allgemeine Geschichtsschreibung in erster Linie auf die Spezial- und Vorarbeiten der Biographen und auf Monographien aller Art angewiesen; es bedarf nicht der Anführung von Namen an dieser Stelle, da aus den Citaten im Text sattsam hervorgeht, wem der Verfasser in dieser Hinsicht Dank schuldet. Daß es sich aber in dem vorliegenden Buche nicht nur um eine kompilatorische Arbeit handelt, sondern zugleich um den Versuch einer Sichtung und Klärung einander widersprechender Ansichten, sowie um die bestimmte Geltendmachung und Motivierung eigener Urteile, hie und da auch um die Bekanntmachung von Ergebnissen eigener Forschung, sei in aller Bescheidenheit angemerkt; doch hielt es der Verfasser nicht für angebracht, die Fragen, mit denen seine theoretischen Schriften sich eingehender beschäftigen, auch hier ausführlich zu erörtern.

Möge das Buch, so wie es nun geworden ist, mithelfen, das Banner ernster und erhebender Kunst hochzuhalten!

Leipzig, Ende Oktober 1900.

Dr. Hugo Riemann.

Inhalt.

Seite

Vorwort . . . . III—IV

Einleitung . . . . 1—4

Erstes Buch: Bis zum Tode Beethovens (Beethoven, Schubert, Weber).

1. Kapitel: Die Musik um die Jahrhundertwende . 7—44

§§ 1. Völkerschicksale und Kunstströmungen. 2. Das Kindheitsstadium der modernen Musik. 3. Der moderne Stil. 4. Das ältere Konzertwesen. 5. Centra des Musiklebens in Deutschland. 6. Paris. 7. London. 8. Das Ende der musikalischen Weltherrschaft der Italiener. 9. Musikhistoriker und -Theoretiker. 10. Erwachen des Verständnisses für die Größe J. Seb. Bachs.

2. Kapitel: Beethoven . . . . 45—105

§§ 1. Kunstschaffen und Zeitgeschmack in ihrer Wechselwirkung. 2. Beethoven in Bonn. 3. Beethovens Wiener Studienjahre. 4. Beethoven der Meister. 5. Beethoven verliert das Gehör. 6. Der letzte Beethoven. 7. Das Erbe Beethovens.

3. Kapitel: Schubert . . . . 106—140

§§ 1. Das Klavierlied. 2. Reichardt, Zelter und Zumsteeg. 3. Franz Schubert. 4. Schuberts Bedeutung.

4. Kapitel: Karl Maria von Weber . . . . 141—206

§§ 1. Die französische Oper vor 1830. 2. Rossini. 3. Die Anfänge der Romantik in der Oper. 4. Karl Maria von Weber. 5. Ludwig Spohr. 6. Friedrich Schneider.

Zweites Buch: Epoche Schumann-Mendelssohn. Seite

5. Kapitel: Der Umschwung im Konzertwesen . . 209—247

§§ 1. Chorgesang, Musikvereine, Musikfeste. 2. Der Männergesang. 3. Konservatorien. 4. Unterrichtsreformen. 5. Aufschwung der musikhistorischen Studien. 6. Das Virtuosentum. 7. Wiener Tänze. 8. Die Kapellmeister.

6. Kapitel: Felix Mendelssohn-Bartholdy . . . 248—272

§§ 1. Mendelssohns Leben und Werke. 2. Die Leipziger Schule.

7. Kapitel: Robert Schumann . . . . 273—307

§§ 1. Schumanns Individualität. 2. Schumanns Leben. 3. Karl Loewe. Robert Volkmann. Stephen Heller. Robert Franz.

8. Kapitel: Friedrich Chopin . . . . 308—321

§§ 1. Die Etüdenmeister und die Salon-Klaviermusik. 2. Chopins Leben und Werke.

9. Kapitel: Die Oper nach Weber bis zum Auftreten Wagners . . . . 322—356

§§ 1. Auber, Hérold, Halévy und Adam. 2. Pacini. Mercadante. Bellini. Donizetti. 3. Wallace. Balfe. J. Benedict. Macfarren. 4. Giacomo Meyerbeer. 5. Giuseppe Verdi. 6. K. Kreutzer. Marschner. Lortzing. Flotow.

Drittes Buch: Epoche Wagner-Liszt.

10. Kapitel: Hector Berlioz . . . . 359—381

§§ 1. Der musikalische Kolorismus und die Programm-Musik. 2. Berlioz' Leben. 3. Fél. David. Ernest Reyer. César Franck.

11. Kapitel: Franz Liszt . . . . 382—448

§§ 1. Das Ende des Virtuosentums (Paganini). 2. Der junge Liszt. 3. Weimar. 4. Die neudeutsche Schule.

12. Kapitel: Richard Wagner . . . . 449—496

§§ 1. 1813—1842. Lehrjahre und erste Wanderung. 2. Dresden. Im Exil. 3. Am Ziel.

13. Kapitel: Die nationalen Strömungen . . . . 497—549

§§ 1. Das Nationale in der Musik. 2. Die Jungrussen. 3. Anton Rubinstein und Nikolaus Rubinstein. 4. Peter Tschaikoffsky. 5. Die tschechischen Komponisten. 6. Anton Dworschak. 7. Die nordischen Komponisten.

14. Kapitel: Die Buffo-Operette. Das Ballett. . 550—556

§§ 1. Die Pariser Bouffes. 2. Die Wiener Operette. 3. Das Ballett.

Viertes Buch: Epigonen.

Seite

15. Kapitel: Der Nachwuchs der Klassiker und Romantiker in Deutschland . . . . 559—689

§§ 1. Der Kreis der Berliner Akademie. 2. Berliner Nichtakademiker. 3. Die Konservativen außerhalb Berlins. 4. Der jüngere Nachwuchs. 5. Schweizerische und österreichische Komponisten. 6. Die deutsche Oper nach Wagner. 7. Orgelspiel und Orgelkomposition. 8. Die katholische Kirchenmusik. 9. Gesangspädagogen. 10. Klavierbau. Klavierspiel. 11. Das Dirigenten-Virtuosentum und die reisenden Orchester.

16. Kapitel: Die neueste Produktion im Auslande 690—741

§§ 1. Frankreich. 2. Belgien. 3. Holland. 4. England. 5. Nordamerika. 6. Italien, Spanien und Portugal.

17. Kapitel: Brahms. Bruckner. Strauß . . . . 742—761

§§ 1. Johannes Brahms. 2. Anton Bruckner. 3. Richard Strauß.

18. Kapitel: Die Musikwissenschaft . . . . 762—800

§§ 1. Die musikgeschichtliche Forschung in Deutschland. 2. Frankreich. 3. Belgien und Holland. 4. England. 5. Spanien und Portugal. 6. Italien. 7. Akustik und Musikästhetik.

Ergänzendes Orts- und Sachregister . . . . 801—803

Personalregister . . . . 804—816

Berichtigungen.

S. 22. Karl Cannabich war nicht der Sohn, sondern ein Vetter Christian Cannabichs.

S. 35 Z. 1 lies Vater statt Vetter.

S. 174 Z. 4 v. u. lies Freiberg statt Freiburg.

S. 184. Webers Freund ist nicht Moritz Fürstenau, sondern dessen Vater Anton Bernhard Fürstenau.

S. 202 Z. 15 lies Abano statt Albano.

Einleitung.

Die Geschichte einer Kunst während eines Kalenderjahrhunderts schreiben zu wollen, erscheint wohl zunächst als ein durchaus willkürliches und aus innern Gründen schwer motivierbares Unternehmen. Denn weder die politische noch die Kunstgeschichte spielt sich in Perioden ab, welche durch Jahreszahlen mit zwei Nullen am Ende gegen einander abgegrenzt werden, vielmehr wird die Jahrhundertwende immer mehr oder minder bestimmt erweislich in ansteigende oder absteigende Entwickelungsphasen hinein fallen oder auch einen ganz willkürlichen Einschnitt in die Zeit einer Hochblüte machen. Nicht einmal den Vergleich mit der Jahreswende hält die Jahrhundertwende aus, denn wenn auch der Beginn des bürgerlichen Kalenderjahres ein willkürlich angesetzter Zeitpunkt ist, so ist doch das Jahr durch den Wechsel der Jahreszeiten, den Turnus einer neu ersprießenden und wieder absterbenden Vegetation als eine wirkliche Periode bestimmt hingestellt, ähnlich wie der Tag durch die das Dunkel erhellende steigende und die das Dunkel wiederbringende sinkende Sonne den Zeitverlauf in gleiche Abschnitte gliedert. Selbst für den Astronomen, der bei der Umlaufszeit der Erde um die Sonne nicht Halt macht, sondern nach den Perioden von Weltensystemen forscht, ist aber das Jahrhundert *kein* Zeitmaß.

Und dennoch — mag die Begrenzung des „Jahrhunderts“ noch so willkürlich sein, die Menschheit hat sich gewöhnt, nicht nur nach Tagen und Jahren zu rechnen, sondern die Tage in Stunden und die Jahre in Monate (die sich ja mit dem Mondumlauf nicht mehr

decken) zu zerlegen und Jahre zu Jahrzehnten und Jahrhunderten zusammenzufassen. Solches Schaffen wenn auch nur imaginärer festen Punkte in dem gleichförmigen, nirgends rastenden Verlaufe der Zeit ist dem Menschen in ähnlicher Weise Bedürfnis, wie ihm die rhythmische Gliederung kleinster Zeitstrecken Bedürfnis ist. Gerade die Musik belegt mit dem alle ihre Bildungen erst übersichtlich und meßbar machenden gleichmäßig fortgehenden Rhythmus (Takt) die Notwendigkeit der Schaffung solcher festen Punkte im zeitlichen Verlauf, um einen äußeren Anlaß zur Betrachtung der Inhalte der damit gegebenen Formen zu gewinnen. Gewiß ist die Annahme von Lustren (je fünf Jahre) oder Jahrzehnten, ja von Jahrhunderten nicht mit auch nur annähernd gleicher Bestimmtheit von der Natur diktiert wie die Zusammenordnung von Schlagzeiten zu Takten und von Takten zu musikalischen Perioden; aber dennoch mögen wir gern zugeben, daß die Abgrenzung so großer Zeitabschnitte demselben Verlangen der wenn auch künstlichen Schaffung eines Maßstabes entspringt, an welchem wir das Werden und Vergehen von Generationen und von Staaten und Völkern messen. Und so wollen wir auch die Berechtigung nicht länger bestreiten, Entwickelungen, an denen Generationen teilnahmen, während solcher zwar an sich willkürlich begrenzten, aber von der gesamten Menschheit als Einheit angenommenen Zeitstrecken zu verfolgen.

Wenn aber auch der Beginn und Abschluß eines Jahrhunderts durch nichts als die runde Zahl der Jahre seit der Geburt des Begründers einer neuen Weltreligion bestimmt ist, so erscheint doch das Maß von hundert Jahren sinnvoll im Hinblick auf die ungefähre Maximalzeit des Lebens eines und desselben Menschen oder aber im Hinblick auf die Durchschnittszeit der Gesamtdauer des Lebens der drei Generationen, welchen noch vergönnt ist, geistig mit einander zu verkehren und ihre Erfahrungen persönlich weiterzugeben: vom Großvater, der den Anfang, zum Enkel, der das Ende des Jahrhunderts erlebt. Man wird nicht ohne Grund behaupten können, daß die lebendige Tradition annähernd ein Jahrhundert umspannt, daß am Ende des Jahrhunderts noch Menschen leben, welche aus dem Munde von solchen, die über seinen Anfang aus eigener Anschauung berichten konnten, Aufschlüsse erhalten haben. Wenn auch vielleicht diese Möglichkeit lebendiger Tradition in unserem Zeit-

alter der Zeitungen und überhaupt der Fixierung des Zeitbildes durch umständliche Beschreibungen, die durch Druck vervielfältigt jedermann leicht zugänglich sind, nicht mehr mit gleichem Gewicht in die Wagschale fällt wie in früheren Zeiten, wo diese Mittel der Information über die Vergangenheit beschränkte waren, so mag sie doch wesentlich dazu beigetragen haben, dem Jahrhundert eine besondere Bedeutung als großes Zeitmaß zu geben. Keiner von uns heute lebenden wird in Abrede stellen, daß ihm die Zeitgenossen der Großeltern noch in gewissem Sinne in seine Zeit hereinragend erscheinen, während diejenigen, deren Lebenszeit noch hinter diesen zurückliegt, in höherem Grade der Vergangenheit angehörig erscheinen.

Mag dieser Gedankengang genügen zur Begründung des Unternehmens, ein Stück Musikgeschichte gerade von der Dauer eines Jahrhunderts zu durchgehen und zwar im Anschluß an die konventionelle Kalenderbegrenzung des Jahrhunderts, welches mit dem Jahre 1800 begann und mit dem Jahre 1900 sein Ende erreichte. Daß das Jahr 1800 in keinem Sinne als ein wirklicher Abschnitt in der Musikgeschichte angesehen werden kann, sei aber nachdrücklich betont. Weder fand gerade in diesem Jahre eine vorausgegangene Entwickelung ihren Abschluß, noch nimmt eine neue von ihm ihren Ausgang; es bezeichnet auch durchaus nicht einen besonderen Höhepunkt oder etwa einen toten Punkt zwischen einem Vorher und einem Nachher. Aber, wenn man nicht die Spezial-Lebensgeschichte eines Menschen zu schreiben unternimmt, welche durch die Stunden seiner Geburt und seines Todes ganz bestimmt abgegrenzt ist, oder die Geschichte einer bestimmten Kunstform, deren Entstehung auf ein Datum zurückgeführt werden kann, so wird jede Begrenzung der durch eine historische Arbeit zu begehenden Zeitstrecke mit ähnlichen Willkürlichkeiten zu rechnen haben, da auf allen Gebieten mannigfache Wellenzüge steigender und fallender Entwickelung einander kreuzen. Deshalb wäre es auch unmöglich, weil das wirkliche Verständnis der Zeit um 1800 hemmend, daß wir jeden Rückblick auf die Musik vor diesem Jahre ausschlössen; doch wollen wir die Grenze immerhin so eng ziehen, daß wir das Biographische derjenigen Meister, welche zwar das Jahr 1800 noch überlebt haben, aber mit dem Schwerpunkte ihres Schaffens dem 18. Jahrhundert angehören, nicht in unsere Darstellung einbeziehen. Überhaupt soll aber das biographische

Interesse sich nicht in den Vordergrund drängen. So gewiß große führende Persönlichkeiten auch in ihrer menschlichen Eigenart zur Geltung kommen müssen, wenn nicht die Geschichte zum abstrakten Theorem und zu trockener Statistik verblassen soll, so liegt doch in der Häufung des biographischen Materials und der eingehenden Porträtierung zu vieler Nebenfiguren eine entschiedene Gefahr für das Interesse an dem eigentlichen Gegenstande der Untersuchung, der praktischen Entwickelung künstlerischer Ideen und dem Nachweise ihres Einflusses auf die Gestaltung der gesamten Musikübung und ihrer Stellung im Kulturleben der Nationen. Hier eine rechte Mitte einzuhalten und das speziell Kunstgeschichtliche durch konkrete Figuren zu beleben, soll unser leitender Hauptgesichtspunkt sein.

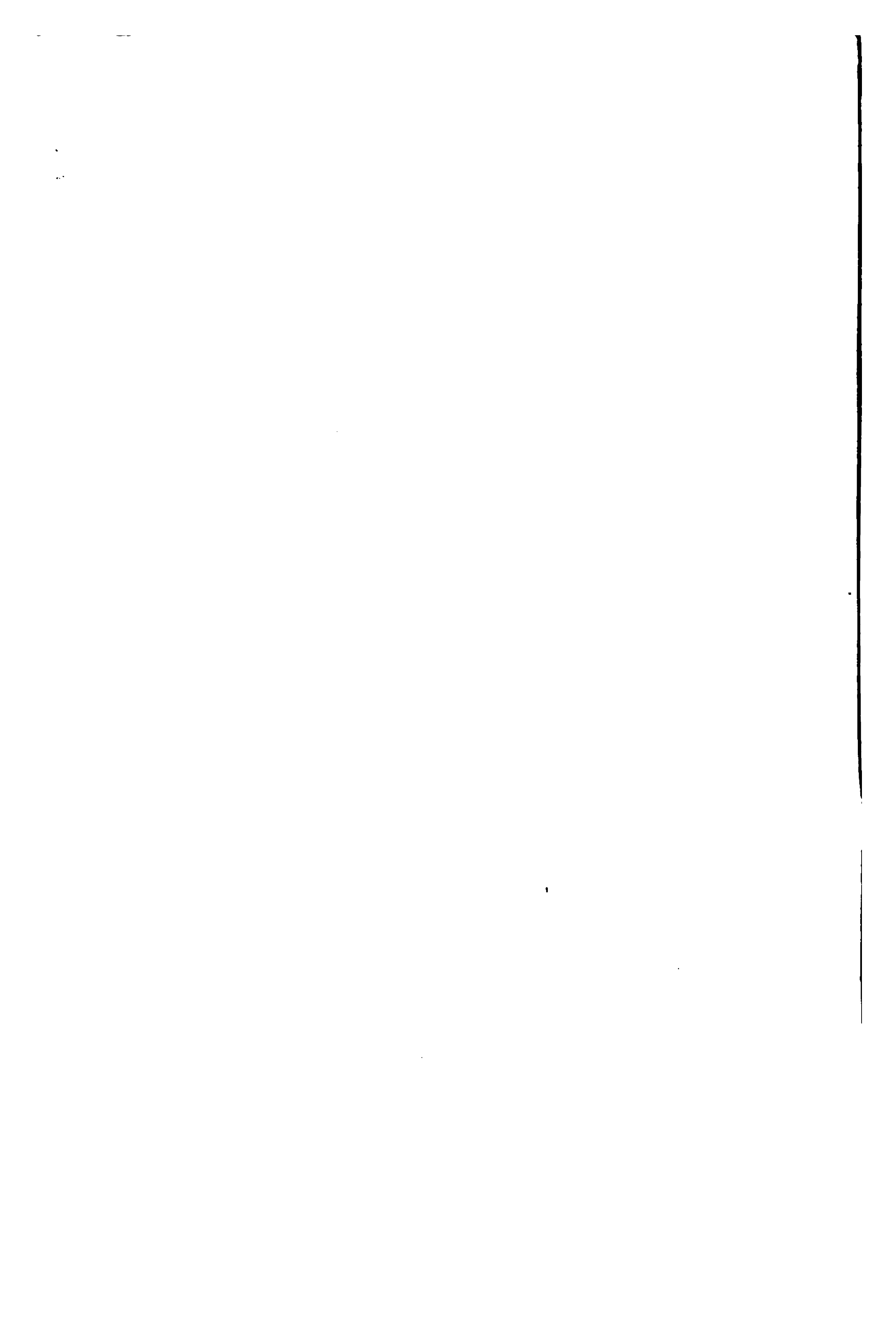
Das Bedenken, daß man nicht wohl eine vorurteilslose geschichtliche Darstellung eines Zeitraums geben könne, in dem man noch selbst mit persönlichen Sympathien und Antipathien und individueller Geschmacksrichtung sozusagen als Parteimann mitten inne steht, halte ich nicht für wesentlich. Alle Geschichtsschreibung beruht auf Bericht und Urteil von Zeitgenossen, dem alle individuelle Färbung abstreifen, das eigentliche Leben töten hieße. Daß eine kommende Zeit vielleicht einzelne Erscheinungen unserer Tage mit anderem Maße messen wird als wir heutigen, ist freilich sehr wahrscheinlich; aber wie die noch so subjektiv gefärbten und mit der Zeit hinfällig gewordenen Urteile der Zeitgenossen der Meister der Vergangenheit uns heute von größtem Werte sind für das Verständnis der Rolle, welche sie in ihrer Zeit gespielt haben, so dürfen wir auch von unseren subjektiven Zeiturteilen hoffen, daß sie nicht wertlos sein werden für eine spätere rückblickende Betrachtung derselben Epoche.

Erstes Buch.

Bis zum Tode Beethovens.

(Beethoven. Schubert. Weber.)





Erstes Kapitel.

Die Musik um die Jahrhundertwende.

§ 1. Völkerschicksale und Kunstströmungen.

Nur schwer widersteht der Kunsthistoriker der Versuchung, den Rahmen der Völkergeschichte zum Rahmen der Kunstgeschichte zu machen und das Spiegelbild der politischen Ereignisse in den Denkmälern der zeitgenössischen Kunst zu suchen; der Gedanke, daß gewaltige Erschütterungen der Volksseele auf allen Gebieten geistiger Produktion sich bemerklich machen müßten, sei es in förderndem, sei es in hemmendem Sinne, daß sie neue Strömungen erzeugen oder im Gange befindliche schnell gewaltig vorwärts bringen oder ihnen plötzlich Einhalt gebieten müßten, scheint so naheliegend, daß das Unterlassen der Bezugnahme auf die großen Ereignisse der Völker- und Staatengeschichte dem Verfasser der Lebensbeschreibung eines einzelnen Gelehrten oder Künstlers oder dem Monographen einer Kunstgattung oder einer Epoche einer solchen als Mangel vorgeworfen werden würde. Überall wird man daher gern als Hintergrund der Spezialgeschichte die gleichzeitige allgemeine Geschichte wenigstens mit einigen derben Strichen gezeichnet finden und in den nachgewiesenen Einwirkungen der weltbewegenden Ereignisse der Zeit auf die gesamten Kulturverhältnisse und daher auch die Wissenschaft und Kunst und schließlich sogar das private Familienleben des einzelnen eine gewisse Gewähr der historischen Treue, der sachlichen Wahrhaftigkeit und logischen Korrektheit erblicken wollen.

Bei näherer Betrachtung erweist sich aber doch, daß ein solches Verfahren keineswegs einwandfrei ist, daß die Voraussetzung einer

solchen Abhängigkeit besonders auch der Entwickelung der Wissenschaften und Künste von den politischen Ereignissen eine nicht geringe Gefahr tendenziöser Deutung und Darstellung in sich birgt, welche zu ganz schiefen Zeichnungen und falschen Betrachtungen führen kann. Denn wie Völkerschicksale in der Regel entschieden werden durch das Auftreten exzeptioneller leitenden Männer, seien es Strategen oder Diplomaten oder zum Herrschen geborene Gewaltmenschen, welche verborgen glimmende Funken zum Brande entfachen, einer verhaltenen Strömung die Bahn frei machen und so zur plötzlichen Explosion bringen, was ohne ihr Dazwischentreten noch lange als ohnmächtiger Wunsch, als unbefriedigtes Streben hätte weiterbestehen können, so weist auch die Geschichte der Wissenschaften und Künste solche Epochen einer plötzlichen ruckweisen Entwickelung auf, welche durch das Auftreten exzeptioneller Persönlichkeiten, genialer Erfinder, tiefer Denker, schöpferkräftiger Genies bedingt sind. Niemand wird aber behaupten wollen, daß ein innerlicher Zusammenhang, eine natürliche Kausalität diese Genies auf den verschiedensten Gebieten gleichzeitig oder nacheinander hervorbringe; es ist nicht einmal erweislich, daß die Kräftigung des nationalen Selbstbewußtseins derart die geistige Potenz eines Volkes zu steigern vermöchte, daß ein politischer Aufschwung mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zu einer bedeutenden Blüte von Kunst und Wissenschaft führen müßte. Aber auch das Gegenteil ist nicht nachweisbar, daß Zeiten starker politischen Erregung das Interesse von den Wissenschaften und Künsten derart abzulenken vermöchten, daß deren Entwickelung ins Stocken geriete. Vielmehr scheinen die Wellenzüge von Aufschwung und Niedergang der Künste sich ganz nach eigenen Gesetzen und treibenden Kräften zu gestalten und durchkreuzen sich oft in der widersprechendsten Weise mit denen des Aufschwungs und Niedergangs von Staaten und Völkern. Hat doch nicht einmal das namenlose Elend des dreißigjährigen Krieges in Deutschland die kräftige Entwickelung der jungen Instrumentalmusik aufzuhalten vermocht, und das Jahrhundert der Reformation, der stärksten Erschütterung der römischen Kirche, brachte die Hochblüte der katholischen Kirchenmusik in Italien. Die Niederlande erlangten im 15.—16. Jahrhundert auf musikalischem Gebiet eine Art Weltherrschaft und die italienische Oper unterwarf sich ähnlich im 17.—18. Jahrhundert ganz Europa: wer möchte aber

aus den politischen Verhältnissen beider Länder die Vorbedingungen zu solcher Machtentfaltung auf dem Gebiet der Kunst ableiten wollen? Im 18. Jahrhundert geht die musikalische Hegemonie auf Deutschland über, zu einer Zeit, wo von einem politischen Aufschwunge gewiß nicht gesprochen werden kann; Bach, Händel, Mozart, Haydn, erstehen kurz nacheinander und verleihen der deutschen Musik mehr und mehr ein erdrückendes Uebergewicht. Trotz des gleichzeitigen Emporblühens der deutschen Poesie kann aber nicht von einer Hebung des nationalen Selbstbewußtseins als Ursache dieses Aufschwunges der Künste gesprochen werden; im Gegenteil, man würde vielleicht mit besserem Rechte eine umgekehrte Einwirkung demonstrieren können: die Nation, welche so herrliche Geistes- und Kunstthaten vollbringt, besinnt sich allmählich auch auf ihre politische Existenz. Vergebens sucht man deshalb in der Kunst nach dem Spiegelbilde der blutigen Schrecken der französischen Revolution, der gewaltsamen Zerstörung aller Traditionen, des Aufbaues einer neuen Welt — abgesehen von den bei solchen stark einschneidenden politischen Geschehnissen natürlich unvermeidlichen persönlichen Verwickelungen einzelner Künstler in den Gang der Ereignisse, also von einem mehr oder minder entscheidenden Einflusse der letzteren auf ihr bürgerliches Schicksal und allenfalls auch einer gelegentlichen Heranziehung derselben behufs Verwendung ihrer Kunst zur Verherrlichung der neuen Ordnung der Dinge, wird man nicht erweisen können, daß jene gewaltige Eruption politischer Leidenschaften die Kunst in neue Bahnen gedrängt oder sie in ihrer Entwickelung gestört hätte.

Das ist aber doch gewiß in hohem Grade erstaunlich und geeignet, zum Nachdenken über die zähe Lebenskraft und selbständige Entwicklungsfähigkeit künstlerischer Ideen anzuregen. Scheint es doch, als sei das Schaffen des Künstlers gar nicht ein Teil des Lebens der Gegenwart, als sei seine Welt eine ganz andere, Vergangenheit und Zukunft zugleich umspannende und darum zur Gegenwart oft viel mehr kontrastierende als sie spiegelnde.

Wenn dem wirklich so ist, wenn das Phantasieleben des Künstlers sich mit Vorliebe in die Vergangenheit versenkt oder aber sich in Zukunftsträumen ergeht und die Schilderung der Gegenwart beinahe meidet, so werden freilich die politischen Zustände einer Zeit nicht ohne weiteres in der Kunst derselben wiederzuerkennen sein, ja die

Kunst wird ihre ganze Wunderkraft gerade darin offenbaren, daß sie den Unvollkommenheiten und Mängeln der Gegenwart eine schönere Wirklichkeit in ihren Phantasiegebilden gegenüberstellt. Der schaffende Künstler bedarf zur Förderung seiner Thätigkeit viel weniger der äußeren Impulse durch Erregung starker Affekte, als vielmehr der Sammlung und beschaulichen Ruhe, um den Erzeugnissen seiner Phantasie die Vollendung der Form geben zu können, welche erst ihnen höheren Kunstwert verleiht. Wäre es anders, so müßten Schlachtenbilder während der Schlacht gemalt und Kriegsepen während des Krieges gedichtet werden. Nicht die wilde Erregung einer Zeit selbst drängt den Künstler zu ergreifenden Schöpfungen, sondern deren Nachwirkung und Reproduktion in der Phantasie.

So thöricht und aller gesunden Logik widersprechend es sein würde, die produzierenden Künstler von den Einwirkungen mächtiger Zeitströmungen eximieren zu wollen, so falsch wäre es doch, in ihren Werken prinzipiell Spiegelungen gleichzeitiger Ereignisse zu suchen. In vielen Fällen wird die Kunst den politischen Ereignissen voraneilen und Strömungen selbst erst erzeugen oder mächtig verstärken; in andern wird sie erst später aus ihnen Anregungen ziehen.

§ 2. Das Kindheitsstadium der modernen Musik.

Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert mit ihren vielen kleinen weltlichen und geistlichen Fürstenhöfen, glänzenden Adelssitzen und reich dotierten Kirchenstiftungen hatten den Künsten, ganz besonders aber der Musik, eine Menge ernster Pflegestätten bereitet, in denen sie ohne gewaltsame Anstöße sich stetig und gedeihlich entwickelte und ganz allmählich die technischen Mittel zubereitete, deren die großen Meister des achtzehnten Jahrhunderts bedurften, um neue Formen und Stilgattungen zu vollenden. Die um das Jahr 1600 in Italien durch Uebergreifen der Renaissancebestrebungen auf musikalisches Gebiet bewirkte Abwendung von der polyphonen Kunst der Niederländer hatte zu kindlich unbeholfenen Anfängen ganz neuer Kunstzweige geführt, einerseits zu dem die Wortbetonung zu voller Geltung bringenden rezitierenden Gesange und andererseits zur solistischen Melodieentfaltung auf vokalem und instrumentalem Gebiete; mehr als eines Jahr-

hunderts stetiger Arbeit und besonnener Uebung bedurften diese, um zu Resultaten zu gelangen, welche auf dauernde Würdigung gleichen Anspruch erheben konnten wie die Meisterwerke der Polyphonie. Mit Verwunderung stehen wir heute rückschauend einer Litteratur von gewaltigen Dimensionen gegenüber, deren Unfertigkeit und sagen wir es nur — Ungeschick es fast unbegreiflich macht, wie ausgezeichnete Musiker, die durch vortreffliche Leistungen auf dem Gebiete der immer noch mit Pietät weiter gepflegten polyphonen Kunst ihren Beruf genügend erwiesen haben, in ihr Befriedigung finden konnten. Das gilt ganz besonders von den tausenden und abertausenden von Sonatenwerken, in welchen die Melodiebildung ohne die führende Hand eines Textwortes oder eines festgehaltenen Tanzrhythmus sich allmählich im Laufe des 17. Jahrhunderts zur Selbständigkeit und Sicherheit der Formgebung durcharbeitete; erst mit der Herausbildung einer unserer heutigen entsprechenden Modulationsordnung zu Anfang des 18. Jahrhunderts gewinnt das bis dahin willkürlich und ungeordnet scheinende Passagenwesen für uns heutige seine Daseinsberechtigung und findet das unverdrossene Mühen vorausgehender Generationen Lohn und Anerkennung: nun erst versteht man rückblickend, daß die Sonatenkomponisten des 17. Jahrhunderts in harter, nur halb lohnender Arbeit ein Element ausbildeten, das erst in Verbindung mit anderen wirklichen Kunstwert gewinnen konnte, und zollt ihnen den schuldigen Dank dafür, daß sie in ihrem Bemühen nicht erlahmten, ehe sie dies Ziel erreichten. Aber man versteht auch, warum diese überzeugungstreuen Pfleger der instrumentalen Monodie sich nicht ganz von dem polyphonen Stile einerseits und der Bearbeitung stereotyper Tanzrhythmen andererseits lossagten, in welchen beiden die gesamte Musik des 17. Jahrhunderts doch dauernd ihr eigentliches musikalisches Rückgrat fühlt. Denn auch die vokale Monodie ringt lange nach festerer Gestaltung, obgleich die sichere Führung der Worte sie vor völliger Formlosigkeit auch im kleinen Detail bewahrt; der getragene Gesang hält sich ebenso wie die wirkliche Themengestaltung der Instrumentalmusik zunächst gern an Tanztypen (Sarabande, Gavotte), und das Gesangsvirtuosentum (der kolorierte Gesang) zieht auch das durch die instrumentale Monodie gesteigerte Passagenwesen in sein Bereich. So werden Schritt für Schritt die Wege geebnet für das Aufkommen des modernen Stils

um die Mitte des 18. Jahrhunderts, des gänzlichen Bruchs mit der fugierten Schreibweise, der Emanzipierung von den Tanztypen und der Aufstellung der neuen Begriffe des Thema und der thematischen Arbeit. Der neue Stil ist eine Versöhnung des monodischen Prinzips mit dem polyphonen, eine Ausgleichung der Gegensätze beider, ein Aufgehen derselben in einer höheren Einheit. Das Wesen des neuen Themabegriffs im Gegensatz zum Thema des Fugenstils ist das Zusammenwirken der Gesamtheit der Stimmen, so daß nicht mehr nur ein Melodiebruchstück wechselnd die Stimmen durchläuft, sondern ein zusammengesetztes Gebilde von prägnanter Physiognomie auftritt, an dessen melodischer, rhythmischer und harmonischer Struktur alle Stimmen Anteil haben. Deshalb verfällt mit dem Aufkommen des neuen Stils der mit der Monodie um 1600 aufgekommene Generalbaß, das nicht ausgearbeitete, sondern nur durch Ziffern angedeutete Accompagnement, der Veraltung.

§ 3. Der moderne Stil.

Nicht mit einemmal, als Aufsehen erregende Neuerung, tritt aber der neue Stil an die Stelle des alten, sondern fast heimlich, unmerklich vollzieht sich die Umbildung. Noch sind die Träger des Fortschritts nicht mit voller Bestimmtheit aufweisbar und nur mit Vorbehalt sind die Namen Johann Friedrich Fasch (1688—1758), Johann Stamitz (1717—1761), Johann Christian Bach (1735 bis 1782) neben Joseph Haydn zu nennen; voraussichtlich werden genauere Untersuchungen vor Fasch und zwischen ihm und Christian Bach noch einige Namen einschalten. Eine der auffallendsten Erscheinungen des neuen Stils ist die Verbannung der Fugenarbeit aus dem Hauptteile der Sonate und Symphonie bezw. französischen Ouvertüre; durch sie ist unzweifelhaft der neue Themabegriff gefunden worden wie es scheint durch Fasch (Ouvertüre), Locatelli (Violinsonate) und Ph. Emanuel Bach (Klaviersonate). Die unerschöpfliche Erfindungskraft Haydns und des sich ihm bald anschließenden Mozart drängten schnell die Symphonien ihrer Vorgänger zurück und brachten das heute noch ungelichtete Dunkel über die Epoche der Umbildung des alten Stils zu dem neuen, zumal neben ihnen

Nachahmer in großer Zahl auftauchten, in deren Reihen vielleicht diejenigen mit verschwunden sind, welche Vorgänger waren.

Das Ende des 18. Jahrhunderts fegte die letzten Ueberbleibsel des alten Stils weg. Mit dem Absterben der Komponisten, welche noch Soli oder Sonaten mit bezifferten Bässen schrieben, verschwindet das accompagnierende Klavier aus der Kammermusik und Orchestermusik gänzlich; nur für die Oper und die Liedkomposition hält es sich noch allgemeiner, doch sind auch da seine Tage gezählt. Sebastian Bachs zweiter Nachfolger im Amte, Joh. Fr. Doles, tritt sogar (1790) für die Verbannung der Fuge aus der mehrstimmigen Kirchenmusik ein — in gänzlicher Verkennung des Umstandes, daß der successive Vortrag derselben Textworte durch verschiedene Stimmen in der natürlichsten Weise auf die Fugenarbeit oder doch die fugenartige Imitation hinführt, heute noch ebenso wie in früheren Jahrhunderten! Die Stilwandlung der Instrumentalmusik führt nun zu einer vollständigen Umwandlung des Repertoires der Konzerte und der Hausmusik, das Generalbaßspielen wird nicht mehr wie früher als Grundlage der musikalischen Ausbildung betrachtet und kommt allmählich ganz ab, wodurch die gesamte Litteratur mit Generalbaß antiquiert und makuliert wird. Damit ist freilich radikal freie Bahn gemacht für eine neue Litteratur, welche sich nun rapide zu gewaltigen Dimensionen entwickelt, Gutes und Minderwertiges zunächst noch kaum unterschieden, weil beides für den überraschten Hörer gleichermaßen neu erscheinend und erst allmählich die Spreu vom Weizen sich sondernd.

Durch den neuen Instrumentalstil ist aber nicht nur das accompagnierende Klavier aus dem Orchester entfernt und in der Kammermusik an seine Stelle das obligate Klavier (nicht mehr Clavicymbal, sondern Pianoforte) getreten, sondern es hat sich auch die Rolle der Blasinstrumente in der Symphonie vollständig verwandelt. Während noch bei Bach und Händel, abgesehen von kleinen Episoden (gewöhnlich für ein Bläsertrio) oder solistischer (konzertierender) Behandlung einzelner Instrumente (Flöte) die Blasinstrumente nur di ripieno sind und entweder durchaus unisono mit den Streichinstrumenten gehen (Flöte, Oboe, Fagott) oder deren Parte in vereinfachter Gestalt (unter Verzicht auf figuratives Beiwerk) verstärken (Hörner, Trompeten), treten sie seit Haydn selbständig auf und nehmen an der Themenbildung und

thematischen Arbeit individuellen Anteil. Die zu Anfang des Jahrhunderts erfundene Klarinette tritt vervollständigend in die Reihe der Holzbläser ein und die frühere Massenbesetzung der Oboen und Fagotte wird aufgegeben; damit entsteht eine vollständige Umgestaltung des Instrumentalkörpers und die deutliche Herausbildung der drei Gruppen: Streichinstrumente, Holzbläser und Blech (Hörner, Trompeten) mit Pauken. Die obligate Behandlung der Blasinstrumente wird Veranlassung zu Vervollkommnungen von deren Bau und Technik und führt zur Entwicklung eines reisenden Virtuosentums auch auf diesen Instrumenten (Horn, Klarinette, Oboe). Neben dem bereits seit dem 17. Jahrhundert sich entwickelnden Violinvirtuosentum entsteht das Virtuosentum des Violoncells (Antoniotti, Lanzetti, Cervetto, Berteau und seit diesen eine endlose Reihe), aber angeregt durch die Vervollkommnungen des Pianofortebaues (Silbermann, Späth, Stein, Broadwood, Erard) und die seit Sebastian Bachs Vorgange in Menge produzierten Klavierkonzerte auch das Klaviertvirtuosentum (Clementi). Ein gewaltiges Treiben und Schieben ist auf dem gesamten Gebiete der Instrumentalmusik in der ganzen zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Gange; ihm vermögen weder die Greuel der französischen Revolution noch die Eroberungszüge Napoleons Einhalt zu gebieten. Unaufhaltsam und immer höher anschwellend rollt die gewaltige Flutwelle der modernen Instrumentalmusik vorwärts, bis sie mit Beethovens Tode plötzlich strandet und zerbirst. Die Jahrhundertwende findet dieselbe bereits ihrem Höhepunkte nahe: Mozarts kurzes Kunstschaffen ist schon seit neun Jahren durch den Tod abgeschlossen; die beiden großen Chorwerke, welche Haydns Ruhm krönen, umrahmen eng den Uebertritt in das neue Jahrhundert (seine Symphonien sind bereits alle geschrieben), und der Erbe der Größe beider, Beethoven, ist bereits kraftvoll in die Bewegung eingetreten. Die gesamte musikalische Welt steht zu Anfang des neuen Jahrhunderts im Banne dieser drei Großmeister, vor dem dritten und größten zunächst noch mehr erschreckt als bewundernd, aber außer stande, sich seiner Herrschergewalt zu widersetzen.

§ 4. Das ältere Konzertwesen.

Freilich sind es zunächst nur wenige Pflegestätten ernster Kunst, welche der Welt die Bekanntschaft des neuen Großmeisters vermitteln, und auch die Erkenntnis der Bedeutung der beiden andern ist nicht sogleich allgemein und überall eine ungetrübte. Ueppig wuchert zwischen den Saaten der wahren Kunst das Unkraut einer die Menge irreleitenden Afterkunst, die Massenproduktion leichtverständlicher und darum beifällig aufgenommener, aber schnell wieder vergessener Modekompositionen, empfohlen durch Namen, deren Träger als Virtuosen die Konzertsäle beherrschen oder die höchsten musikalischen Ehrenstellungen einnehmen (welche den Großmeistern zeitlebens unerreichbar blieben), den Markt überschwemmend und in einer Zeit, wo das musikalische Nachrichtenwesen noch in seinen allerersten Anfängen stand, die Meisterwerke verdeckend und erstickend. War doch nach mehreren kurzlebigen Versuchen dicht vor der Jahrhundertwende in Leipzig die erste zu Bedeutung gelangende und fast ein halbes Jahrhundert als maßgebend anerkannte, wöchentlich erscheinende, und nach einem umsichtigen Plane geleitete musikalische Zeitung ins Leben getreten (Allgemeine Musikaliche Zeitung, seit 3. Oktober 1798 wöchentlich erscheinend, redigiert von Joh. Fr. Rochlitz); erst damit war denen, die es mit der Kunst ernst meinten, Gelegenheit geboten, sich über neue bedeutende Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik zu informieren. Das Konzertwesen war um die Wende des Jahrhunderts noch weit entfernt von den gesteigerten Verhältnissen unserer Tage. Nur wenige große Städte konnten sich rühmen, ständige Einrichtungen zu besitzen, die es als ihre Aufgabe betrachteten, durch Veranstaltung von Konzerten in regelmäßigen Zeitabständen das Beste und Bedeutendste an Musik, das zu ihrer Kenntnis gelangte, zur öffentlichen Aufführung zu bringen. Durch die Steigerung der Anforderungen, welche die neuere Musik an die Leistung der instrumentalen Kräfte machte, war sogar ein entschiedener Rückgang gegenüber dem Anfange des 18. Jahrhunderts eingetreten. Bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts, besonders aber um 1700, entstanden besonders in Deutschland und der Schweiz sog. Collegia musica oder Convivia musicalia (auch „Musikalische Kränzchen"), d. h.

Vereinigungen von Musikfreunden, welche ohne Absicht auf Gewinn musikalische Uebungen und Aufführungen (instrumentale und vokale) veranstalteten*). Diese anfänglich nur kleinen Vereinigungen müssen als die eigentliche Heimstätte der älteren Kammermusik angesehen werden. Die seit der Errichtung der Pariser und Londoner Kgl. Orchester (24 Violons, 16 Petits Violons und King's Band) schnell sich herausbildende Unterscheidung einer auf vollere Besetzung berechneten eigentlichen Orchestermusik**) führte entweder zu einer starken Erweiterung der Instrumentalkörper der Collegia musica oder aber, wo diese nicht möglich war, zur Auflösung derselben. Das französische Genre der Orchesterkomposition wurde durch persönliche Schüler Lullys (Kusser, Muffat, Erlebach, Joh. Fischer) in Deutschland eingeführt, fand in der Gestalt der Orchestersuite mit vorangestellter französischer Ouvertüre eine fleißige Pflege und hohe Vervollkommnung (J. Ph. Krieger, Telemann, J. S. Endler, Heinichen, Chr. Förster, J. F. Fasch, Seb. Bach) und hielt sich bis über die Mitte des Jahrhunderts in höchstem Ansehen, während in Frankreich und England Corellis Konzerte bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Manier Lullys aus dem Felde schlugen. Die deutschen Ouvertüren=

*) Vgl. darüber Spitta: „Musikgeschichtliche Aufsätze" [1894], S. 81, 304, auch C. Nef: „Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz" [1897].

**) Thomas Mace hat uns in seinem „Musicks Monument or a Remembrance of the best Practical Musick both Divin and Civil" (London 1676) eine wertvolle Notiz über diesen in seiner Zeit sich vollziehenden merkwürdigen Umschwung des Geschmacks bewahrt; dieselbe beweist, daß die musikalischen Kränzchen, die in England „Consorts" hießen (schon vor 1600), sich regelmäßig aus Instrumenten derselben Familie zusammensetzten und durchaus solistisch besetzt und Kammermusik in unserem heutigen Sinne waren, während der „neue Geschmack" sich der Massenbesetzung zuwandte. (S. 236) „Then again we had all Those Choice-Consorts to Equally-Sciz'd Instruments (Rare Chests of Viols) and as Equally performed. For we would never allow Any performer to Over-top or Out-cry another by Loud Play; but our Great Care was to have All parts Equally Heard ... But now the Modes and Fashions have cry'd These Things down and set up a great Idol in their Room. Observe with what a Wonderful Swiftness they now run over their Brave New Ayres and with what High Priz'd Noise viz. 10 or 20 Violins etc. as I said before to a Some-Single-Souled Ayre; it may be of 2 or 3 Parts or some Coranto, Sarabrand or Brawle (as the New Fashion'd word is)" u. s. w.

Meister wußten übrigens die Concerti grossi entbehrlich zu machen durch Aufnahme konzertierender Elemente auch in die Ouvertüre. Als dann die modernisierte, nämlich der Fuge entsagende und die erweiterte zweiteilige Liedform für den ersten Satz annehmende, italienische Symphonie um 1760 die französische Ouvertüre verdrängte, war der Unterschied beider bereits fast ganz verwischt. In London wurden noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts selbst Haydns Symphonien allgemein als „Ouvertüren“ bezeichnet.

Außer den Ouvertüren bezw. Symphonien und den Sonaten für zwei, drei und mehr Einzelinstrumente (also der noch nicht in besondere Aufführungen verwiesenen Kammermusik) bildeten besonders Opernbruchstücke das Repertoire der „Liebhaberkonzerte“, wie nun in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die von Kunstfreunden gestützten und in bunter Mischung von Fachmusikern und Dilettanten ausgeführten regelmäßigen Konzerte in den meisten Städten hießen. Die Liedkomposition steckte noch in bescheidenen, nicht konzertfähigen Anfängen, weltliche Kantaten für den Konzertgebrauch wurden nur in sehr kleiner Zahl mehr geschrieben und Choraufführungen waren wegen des gänzlichen Darniederliegens des Chorgesanges außerordentlich selten geworden. Das musikalische Interesse der Fürstenhöfe und auch das des Publikums der großen Städte war durch die seit 1600 schnell aufblühende und sich über alle Länder Europas verbreitende Oper, welche den anfänglich eine Hauptrolle spielenden Chor nur allzubald ganz fallen ließ, derartig absorbiert, daß die im 16. Jahrhundert so allgemeine Pflege des weltlichen Chorgesanges, außer in England, ganz und gar abstarb. Auch der kirchliche Chorgesang war durch das Uebergreifen der Monodie auch auf kirchliches Gebiet, besonders in den katholischen Ländern sehr zurückgegangen und erhielt für Oesterreich den Todesstoß durch Josephs II. Aufhebung der die Kirchenchöre fundierenden Stiftungen. In Norddeutschland hatten die protestantischen Kantoreien, die Pflegestätten der protestantischen Kirchenmusik einigen Ersatz geschafft — wurde doch die erste Aufführung der „Schöpfung“ Haydns in Leipzig nur durch Heranziehung des Schülerchors der Thomasschule ermöglicht! Die Gründung der Berliner Singakademie durch den jüngern Fasch fällt in das Jahr 1790; wenn auch das Aufblühen dieses Instituts das Signal zur Entstehung ähnlicher Vereinigungen

in einer großen Zahl deutscher Städte gab, so waren dieselben doch um die Jahrhundertwende noch ganz vereinzelt (die Aera der Männergesangvereine beginnt erst 1809 mit der Zelterschen Liedertafel in Berlin).

§ 5. Centra des Musiklebens in Deutschland.

Gehen wir nach diesen allgemeinen orientierenden Vorbemerkungen zur speziellen Aufweisung der wichtigeren Centralpunkte des öffentlichen Musiktreibens zu Ende des 18. Jahrhunderts über, so müssen wir vor allem auf die Bedeutung nachdrücklich hinweisen, welche etwa seit 1760 stetig zunehmend die Konzerte reisender Virtuosen gewonnen haben. An Konzerten fehlte es auch in kleineren Städten durchaus nicht; aber man muß streng scheiden zwischen den mehr oder minder den selbstsüchtigen Interessen einzelner Künstler dienenden, von diesen selbst wie heute auf ihren Siegeszügen veranstalteten Konzerten, deren Zahl besonders in den großen, reichen Städten bereits eine sehr große, mit den heutigen Verhältnissen jeden Vergleich aushaltende ist, und den ständigen Konzerten, welche von ernsten Musikfreunden begründet und unterhalten werden, um gegen ein mäßiges Abonnement die Bekanntschaft mit den besten Neuerscheinungen der Litteratur zu vermitteln. Bei den ersteren uns aufzuhalten, verlohnt nicht der Mühe, wir werden auf Schritt und Tritt mehr als genügend an deren Existenz erinnert werden; die letzteren hatten dagegen damals schon ebenso wie heute immer mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen und ihre Zahl ist gegen heute eine verschwindend kleine. Die letzten Jahre des alten Jahrhunderts haben insofern das Gesamtbild der musikalischen Welt verändert, als die Zahl der kleineren Hofhaltungen durch die französische Invasion der Rheinlande eine Reduktion erfahren hat; durch die Aufhebung der Bonner (Kölner), Mainzer, Trierer (Koblenzer), Zweibrückener und Saarbrückener Hofhaltung waren eine große Zahl tüchtiger Musiker brotlos geworden und hatten sich nach größeren Städten, besonders nach Frankfurt a. M. gezogen, wo daher die Musikverhältnisse schnell einen bedeutenden Aufschwung nahmen, und sich auch ein ständiges Theater bildete, das sich um die Heran-

bildung von Chorkräften bemühte.*) Einen ständigen Chorverein nach Muster der Berliner Singakademie erhielt jedoch Frankfurt erst 1818 durch J. N. Schelble (den seit 1821 den Namen Cäcilienverein tragenden). Auch im übrigen Deutschland war eine ganze Reihe kleiner Höfe, teils durch Erbanfall, teils durch Kriegsläufte verschwunden (Weißenfels [1746], Mannheim bezw. Schwetzingen [1778], Bayreuth [1779], Zerbst [1793]) und auch in den Oesterreichischen Landen, besonders in Böhmen, hatte sich die Zahl der von begüterten Fürsten, Grafen und Edlen unterhaltenen Privatkapellen bedeutend vermindert, da dieselben immer mehr ihren Hauptwohnsitz nach der Reichshauptstadt Wien verlegten und den dadurch bedingten Mehraufwand durch Einschränkungen in ihren Herrschaftssitzen einbrachten. Für Wien ergab sich aus dieser Konzentration in eminentem Sinne musiksinniger aristokratischen Elemente ein noch Jahrzehnte über die Jahrhundertwende hinaus fühlbarer Ausnahmezustand musikalischer Hochkultur in den Salons der feinen Gesellschaft zu einer Zeit, wo der musikalische Geschmack des großen Publikums sehr heruntergekommen war, ein Zustand, der für Beethovens Wiener Existenz die Voraussetzung war. Je mehr nun aber allgemein die häusliche private Pflege der Kammermusik durch Quartettkränzchen, Privatkapellen und Collegia musica zurückging, desto mehr wurden die Operntheater die Centra, um welche sich das gesamte Musikleben gruppierte; das denselben unentbehrliche wohlbesetzte Orchester nebst fähigen Dirigenten und Akkompagnisten repräsentierte einen stattlichen Stamm geschulter Instrumentalmusiker, welche auch dem Bedürfnis guter Konzerte genügen konnten, umsomehr als ihnen auch die tüchtigsten Gesangskräfte zur Vermannichfaltigung des Programms bequem zur Verfügung standen. Auch die für gute Konzerte so sehr wichtige Saalfrage, an welcher manches opferwillige Streben rettungslos scheiterte, war für die Theater durch das zumeist auch für größeren Zuspruch ausreichende Opernhaus erledigt, und so ist es denn nicht verwunderlich, wenn wir um die Jahrhundertwende vielfach das Konzertwesen in der Gefolgschaft der Theater finden. In Städten, die nicht Residenzen sind, bilden sich ständige Theaterunternehmungen durch Unterstützung und Seßhaft-

*) Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrgang I, 42 ff.

machung früher wandernder Truppen und auch in den Hauptstädten befestigen sich neben den der italienischen Oper verfallenen Hoftheatern besondere dem Singspiele gewidmete Opernunternehmungen, die zum Teil ihren privaten Charakter bald verlieren. In Wien, wo neben der wechselnd blühenden und wieder verschwindenden italienischen Oper, bereits 1778 durch Joseph II. das Nationalsingspiel im Hofburgtheater eröffnet wurde, bestanden am Ende des Jahrhunderts außerdem noch das 1781 von Marinelli eröffnete Leopoldstädter Theater und das von Schikaneder begründete Theater an der Wien, welche alle drei in buntem Gemisch deutsche und übersetzte französische und italienische Opern und Operetten zur Aufführung brachten. Auch in Berlin hatte Friedrich Wilhelm II. das deutsche Theater zum Nationaltheater erhoben, in Dresden brachte die Döbbelinsche Gesellschaft das deutsche Singspiel neben der vom Hoftheater aufrecht erhaltenen italienischen Oper zur Geltung. Hamburg hatte ein deutsches und ein französisches Theater. Auch die Höfe von Gotha und Mannheim stützten das deutsche Theater; in Münster bildete sich 1775 ein Komitee zur Bildung eines die Trümmer der Dobblerschen Gesellschaft zusammenhaltenden stehenden Theaters, 1778 stützte Kurfürst Max Friedrich von Köln die Hauptkräfte der früher Seylerschen Truppe (Großmann und Helmuth) und eröffnete mit ihnen ein Nationaltheater in Bonn u. s. w. Die Herrschaft der Italiener ist also in Deutschland, außer in Dresden und München, gebrochen und wenn auch noch italienische Opern in größerer Zahl neben originalen deutschen und übersetzten französischen das Repertoire bilden, so werden doch italienische Kapellmeister und italienische Sänger allmählig zu Seltenheiten. Ein Aufruf zu gemeinsamen Schritten der deutschen Theater, um auf dem Wege der Vergebung guter Texte an fähige Komponisten das Repertoire mit wertvollen deutschen Novitäten zu bereichern*), verzeichnet 24 deutsche Operntheater im Jahre 1804 — nämlich in Altona, Bamberg, Berlin, Braunschweig, Breslau, Dessau, Dresden, Frankfurt a. Main, Hamburg, Hannover, Kassel, Königsberg, Leipzig, Ludwigslust, Magdeburg, Mannheim, München, Prag, Regensburg, Riga, Stuttgart, Weimar, Wien — alle diese Städte waren daher durch ihre

*) Allgemeine Musikalische Zeitung, VI. S. 367.

Opernorchester in der Lage, auch gute Konzerte zu veranstalten. Zu ihnen kamen aber vor allen noch eine Anzahl kleiner Höfe wie Bückeburg, Gotha, Rudolstadt u. s. w., welche sich zwar nicht den Luxus einer Oper gestatteten, wohl aber ein Orchester unterhielten, das der Entwicklung der Instrumentalmusik mit lebhaftem Interesse folgte. Dennoch müssen wir durchaus betonen, daß die Zahl der Institute, welche die Veranstaltung regelmäßiger Konzerte zu ihrer Aufgabe gemacht haben, zu Ende des 18. Jahrhunderts nur eine sehr kleine ist und mit unseren heutigen Verhältnissen gar nicht verglichen werden kann; zum mindesten treten nur sehr wenige als zielbewußt geleitet und Einfluß auf den Geschmack der Zeit gewinnend, die Komponisten direkt fördernd und anregend und damit die Kunst selbst vorwärtsbringend hervor. In Deutschland machen sich in dieser Beziehung zuerst in Leipzig die 1763 von Johann Adam Hiller wieder belebten, aus dem Telemannschen oder Faschschen Collegium musicum hervorgegangenen wöchentlichen Abonnementkonzerte bemerklich, welche seit 1781 im „Gewandhause" abgehalten, seit 1785 unter Leitung Joh. Gottfr. Schichts standen, der auch 1802 nach dem Muster der Berliner eine „Singakademie" ins Leben rief. Obgleich Hiller sich die Pariser Concerts spirituels zum Muster genommen hatte, diese Konzerte also sich zunächst an das Ausland anlehnten, so gewannen dieselben doch eine hervorragende Bedeutung, da sie bald mit wachsender Sicherheit die wirklich bedeutendsten Neuerscheinungen der eigentlichen Konzertlitteratur zur Aufführung brachten und auch durch regelmäßige Berichte in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" die Resultate ihrer Leistungen weiteren Kreisen übermittelten. Der Umstand, daß der große Breitkopfsche Verlag (seit 1795 ‚Breitkopf u. Härtel' firmierend) seinen Sitz in Leipzig hatte, trug sehr wesentlich dazu bei, Leipzig auf musikalischem Gebiete zu einem gewissen Prestige zu bringen, welches sich bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus immer mehr steigerte. Außer der Begründung der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" war es besonders auch die Inangriffnahme größerer Gesamtausgaben (Mozarts, Haydns, Clementis und Dusseks Werke), was die Aufmerksamkeit der Welt auf diese Firma und damit auf Leipzig lenkte, das allmählich den früheren Hauptcentren des Musikverlags (Paris, London, Amsterdam, Wien) den Rang ablief. Auch der zu Ende

des Jahrhunderts erwachende Sinn für die Größe Sebastian Bachs, dessen Werke langsam, aber in stets wachsender Zahl in Druck erschienen, richtete immer mehr die Augen der Musikwelt auf Leipzig, wo die regelmäßigen wöchentlichen Aufführungen des Thomanerchors unter A. E. Müller die herrlichen Kirchenkantaten Bachs allmählich der Vergessenheit entrissen und überhaupt in dieser Zeit des Darniederliegens des Chorgesangs eine hervorragende Pflegestätte der Kirchenmusik bildeten. Während die Leipziger Oper (Krügers Gesellschaft) keineswegs hervorragendes leistete und Mozarts Meisterwerke in sehr mittelmäßigen Vorführungen in buntem Wechsel mit deutschen Singspielen, übersetzten italienischen und französischen komischen Opern und den zweifelhaftesten Produkten der Wiener Zauberposse brachte, stand das Leipziger Konzertleben unbestreitbar zu Ende des 18. Jahrhunderts bereits auf einer respektablen Höhe und stach besonders vorteilhaft gegen das von Berlin, Dresden und Wien ab.

München, das durch die Thronbesteigung Karl Theodors von der Pfalz (1778) das Erbe der musikalischen Traditionen Mannheims angetreten und auch eine große Zahl der ausgezeichneten Mannheimer Orchestermitglieder mit übernommen hatte (die beiden Cannabich, die beiden Toëschi, die beiden Eck, Ferd. Fränzl), erfreute sich bereits seit dem Winter 1783/84 ständiger Liebhaberkonzerte unter Leitung Christian Cannabichs, dem 1798 sein Sohn Karl als Dirigent nachfolgte; doch erstickte das Interesse für die in München noch fest im Sattel sitzende italienische Oper leider nur allzubald diese Ansätze zu einem regeren Konzertleben und schon einige Jahre nach der Jahrhundertwende läßt die Zugkraft der Liebhaberkonzerte schnell nach. Zum Teil mag das mit dem persönlichen Einflusse Peter von Winters zuzuschreiben sein, der damals an der Spitze der Oper stand.

Noch ausschließlicher als in München dominierte das Interesse für die Oper in Dresden, wo Joh. Gottl. Naumann seit 1786 Oberkapellmeister war und seit 1787 in Schuster und Seydelmann zwei gleichfalls ganz in der italienischen Oper aufgehende Unterkapellmeister zur Seite hatte. Zwar hatte die Opera seria 1769 mit Naumanns Clemenza di Tito ihre Endschaft erreicht, aber eine subventionierte italienische Opera buffa blühte bis tief in das 19. Jahrhundert hinein weiter und das deutsche Singspiel (die Kochsche,

seit 1774 die Döbbelinsche Gesellschaft, Seyler, Bondini, Seconda) stand in der zweiten Reihe. Ein französisches Singspiel hielt sich nur 1765—70. Die mächtig aufblühende deutsche Instrumentalmusik wurde in Dresden kaum bemerkt.

Stuttgart besaß zwar in der 1770 von Herzog Karl Eugen begründeten, allmählich immer mehr erweiterten und 1781 von Kaiser Joseph II. als eine Art Universität und zugleich Akademie bestätigten „Karlshohenschule" kurze Zeit (bis zu ihrer Auflösung 1794) eine beachtenswerte musikalische Pflegestätte, aus welcher u. a. der Schöpfer der Balladenkomposition Joh. Rud. Zumsteeg hervorging, der seit 1792 an der Spitze des überwiegend aus Karlsschülern gebildeten Hoforchesters stand (darunter die als Singspielkomponisten nicht unbekannten Chr. Ludwig Dieter und Ludwig Abeille); aber von einem eigentlichen Musikleben kann doch um 1800 in Stuttgart nicht gesprochen werden. Die Thätigkeit des Hoforchesters ist auf den Theaterdienst beschränkt und selbst bei Hofe sind Konzerte überaus selten. Die Blüte des von Karl Eugen begründeten Nationaltheaters, das italienische, französische und deutsche Aufführungen gab, ist längst vorüber, und das ganze musikalische Leben ist stagnierend.

Von Berlin hatte zwar Friedrich der Große, der nur die italienische Musik, aber nicht die Italiener liebte, diese fern gehalten, aber sein Nachfolger Friedrich Wilhelm II. engagierte 1790 Felice Allessandri neben Reichardt und 1793 den früheren kurmainzischen Kapellmeister V. Righini als Nachfolger des entlassenen Reichardt. Allerdings kam die italienische Oper nicht zu Bedeutung und wurde später mit dem unter Bernh. Anselm Webers Leitung stehenden Nationaltheater vereinigt. Ständige Konzerte hatte Berlin nicht; Reichardts Versuch, bereits 1783 nach Pariser Muster Concerts spirituels einzurichten (für die er als erster und lange einziger analytische Programme verfaßte), erreichte nach einer Saison sein Ende. Trotz des lebhaften Musiksinnes Friedrich Wilhelms II., der selbst ein tüchtiger Cellist (Schüler des jüngeren Duport) war und dem in Madrid lebenden Boccherini ein Jahresgehalt als Hofkomponist zahlte, daher am Berliner Hofe eine lebhafte Pflege der Kammermusik unterhielt, entwickelte sich ein eigentliches Konzertwesen in Berlin erst im neuen Jahrhundert. Doch hatte freilich

Berlin in der Singakademie eine Knospe getrieben, die später sich zur schönsten Blüte zu entfalten berufen war. Der Referent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung klagt noch 1800, daß Berlin keinen einzigen brauchbaren Konzertsaal besitze; einen solchen erhielt es endlich im Saale des Nationaltheaters, der 1803 mit Haydns Schöpfung eingeweiht wurde. Nach Righini und B. A. Weber stand der als mittelmäßiger Komponist von italienischen Opern und deutschen Liederspielen (Fanchon 1804) bekannte Fr. Heinr. Himmel an der Spitze der königlichen Musik. Karl Fasch, der Begründer der Singakademie, einst Akkompagnist Friedrichs des Großen, wirkte fern von dem Glanze des Hofes in der Stille bis er 1800 die Augen schloß; auch sein Nachfolger Karl Friedr. Zelter, der Freund Goethes, trat erst in der Folge mehr in den Vordergrund. Joh. Fr. Reichardt, gleichfalls durch seine Beziehungen zu Goethe bekannt, aber besonders bedeutend als geistvoller Schilderer der Musikverhältnisse seiner Zeit (vgl. S. 109), war bereits 1794 wegen freisinniger Denkweise aus seiner Berliner Hofkapellmeisterstelle entlassen und lebte als Salineninspektor in Halle a. S.

Am wunderlichsten lagen die Verhältnisse in Wien, der Stadt, von welcher aus die musikalische Kunst seit Jahrzehnten das Füllhorn ihrer neuen Wundergaben über die gesamte Welt entleerte. Auch hier dominierte das Interesse für die Theater derart, daß alles, Aristokratie und Bürgertum, den Abend ein für allemal der Bühne bestimmt hatte und daher Konzerte überhaupt nur am Tage möglich waren. Aber der Referent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung sieht doch allzu schwarz, wenn er*) den musikalischen Geschmack als gänzlich heruntergekommen schildert und u. a. behauptet, daß Haydn so gut wie unbekannt in Wien sei und daß von Mozart außer der Zauberflöte nichts mehr aufgeführt werde. Allerdings erfreute sich um die Wende des Jahrhunderts die burleske Operette besonderer Beliebtheit und beeinträchtigte stark die Berücksichtigung der besten Werke; der ernste Kunstfreund, der unmöglich voraussehen konnte, daß die auf die volkstümlichen Sagenstoffe zurückgreifende derbkomische Zauberposse dereinst die herrlichen Blüten der romantischen Oper treiben sollte, konnte wohl trauernden Herzens das üppige Wuchern

*) Jahrgang I, 62.

der zahlreichen Nichtigkeiten der Volkert, Kauer und Wenzel Müller e tutti quanti konstatieren; aber er durfte nicht übersehen, welches seltene Verständnis die besseren Gesellschaftskreise Wiens für die wirkliche Größe der schöpferischen Meister des neuen Instrumentalstils bekundeten, mit welcher Pietät die Klavier- und Kammermusik Haydns, Mozarts und Beethovens in den Privatkreisen der Wiener Aristokratie gepflegt wurde.

Außer vier jährlichen Konzerten im Burgtheater zum Besten der Witwen und Waisen der Hofmusiker, welche in bunter Mischung Oratorien, Symphonien, Kantaten und Konzerte auf ihr Programm brachten, hatte Wien um 1800 nur ein regelmäßiges Konzertunternehmen, nämlich die zuletzt auf Mozart (und Phil. Jak. Martin) zurücklaufenden Augartenkonzerte*), welche gleich bei ihrem Entstehen (1782) früh 7—9 Uhr abgehalten wurden und deren Streichkörper, abgesehen von den Kontrabässen aus Dilettanten bestand. Diese Liebhaberkonzerte (12—16 im Sommer), von Joseph II. protegiert, fanden anfangs die lebhafteste Unterstützung seitens der hohen Aristokratie und nicht selten traten damals hochgeborene Damen als Klavierspielerinnen und Sängerinnen auf**). Um die Jahrhundertwende standen dieselben unter Leitung des noch jugendlichen Violinisten Ignaz Schuppanzigh, desselben, der wenige Jahre später (1808—16) als Primgeiger des gräflich Rasumoffskischen Streichquartetts, durch seine Interpretation der Werke Haydns, Mozarts und Beethovens zu klassischer Berühmtheit gelangte und das Quartett nach dem Rücktritte des Grafen unter seinem eigenen Namen weiter zusammenhielt. Die Augartenkonzerte erfreuten sich wegen ihres sehr niedrig bemessenen Abonnements eines zahlreichen Publikums. „Das Feuer, mit dem Herr Schuppanzigh jede Komposition in ihr vorteilhaftes Licht zu stellen weiß, dient gewiß jedem Liebhaberkonzerte und vielen Musikdirektoren zum Muster. Man hört die schwersten Symphonien von Haydn und Mozart mit einer Deutlichkeit und Präzision vortragen, die jede Schönheit, welche die Verfasser in ihre Instrumente zu legen wußten, unübertrefflich darstellen" ***).

*) O. Jahn „W. A. Mozart" I. 723.

**) A. W. Thayer, „Ludwig van Beethovens Leben" I. 271.

***) Allg. Mus. Ztg. I. 543, vgl. auch III. 47.

Das Arrangement von Sonderkonzerten einzelner Virtuosen (sogenannten Privatakademien) begegnete in Wien mehr Schwierigkeiten als anderswo, da nur ausnahmsweise ein Theater dafür hergegeben wurde*). Einzelne größere Chorkonzerte (Oratorien von Hasse, Händel ꝛc.) hatte der Baron van Swieten zuwege gebracht, derselbe, welcher für Haydns Schöpfung und Jahreszeiten die deutschen Texte bearbeitete. Doch fehlte es in Wien ebenso wie überall in Deutschland an Chorvereinen, und es ist genug zu verwundern, daß überhaupt für besondere Gelegenheiten ein starker Chor zusammenzubringen war. Freilich bestand ja in Wien noch die alte Institution der Hofsängerkapelle, deren Dirigent der von der Leitung der Oper seit 1790 dispensierte Antonio Salieri war, der als Opernkomponist keineswegs unbedeutend und als solcher in Paris durch Gluck mit Erfolg eingeführt („Les Danaides“, „Les Horaces“, „Tarare“; in Wien: „Der Rauchfangkehrer“), durch seine Intriguen gegen Mozarts Emporkommen übel in der Geschichte angeschrieben ist, aber auch das Verdienst hat, Schuberts Genie zeitig erkannt und gefördert zu haben. Außer dem damals fünfzigjährigen Salieri stehen um die Jahrhundertwende an der Spitze der Hofmusik der siebzigjährige Florian Leopold Gaßmann (seit 1771 Hofkapellmeister, Salieris Lehrer), sowie Joseph Weigl, ein Schüler Salieris (seit 1792 Kapellmeister und Komponist am Nationaltheater, später durch seine „Schweizerfamilie“ [1809] populär), und der ebenfalls als Kapellmeister an der deutschen Oper angestellte und daneben als Substitut Salieris bei den geistlichen Aufführungen figurierende Ignaz Umlauf, der ebenfalls als Singspielkomponist einen Namen erlangte („Die Bergknappen“), und der Musikdirektor der deutschen Oper Paul Wranitzky (Oper „Oberon“ 1790). Von sonstigen musikalischen Notabilitäten Wiens sind noch hervorzuheben Joh. Georg Albrechtsberger, seit 1792 Kapellmeister am Stephansdom (der letzte Lehrer Beethovens); die als Kirchenkomponisten hoch angesehenen Joseph Eybler, Musikdirektor an der Karmeliterkirche und am Schottenstift, und Joseph Preindl, Albrechtsbergers Nachfolger am Stephansdom; ferner der Komponist des „Dorfbarbier“ (1796) und anderer Singspiele Johann Schenk

*) Allg. Mus. Ztg. III. 48.

(ohne Anstellung in Wien lebend); der Kapellmeister an Schikaneders Theater Ignaz von Seyfried, der Komponist des Singspiels „Der Augenarzt" (1812) Adalbert Gyrowetz, der 1804 zum Hofkapellmeister ernannt wurde; Mozarts Nachfolger als kaiserlicher Kammerkomponist Leopold Kotzeluch (einer der fruchtbarsten Instrumentalkomponisten); die Vielschreiber Johann Baptist Wanhal, und Wenzel Pichl; der von Mozart hochgeschätzte Anton Eberl; Johann Mederitsch (Gallus), Ferdinand Kauer (Das Donauweibchen 1796, 1797), Wenzel Müller. Dittersdorf, der freilich nur gelegentlich in Wien auftauchte, aber doch Wien seinen Ruhm dankt, hatte 1799 die Augen geschlossen. Von 1797—1802 hatte auch Ferdinand Paër seinen Wohnsitz in Wien, dessen Oper „Camilla" (1799) nicht geringes Aufsehen machte; dagegen hatte sich Haydns Schüler Ignaz Pleyel seit 1795 definitiv nach Paris gewandt. Dieser auf Vollständigkeit keinen Anspruch machende Ueberblick über die um die Jahrhundertwende in Wien maßgebende Stellungen einnehmenden oder doch dort Lorbern erntenden Musiker genügt jedenfalls, um einigermaßen einen Begriff von den Schwierigkeiten zu geben, welche einer allseitigen vollen Würdigung der Leistungen der unsterblichen Wiener Großmeister im Wege standen. Ohne den bereits betonten hochstehenden musikalischen Dilettantismus des Adels und der Hofkreise, welcher Haydn und Beethoven stützte und auch Mozart wenigstens nach seinem Tode zu Ehren brachte, würden dieselben noch viel verhängnisvoller gewirkt haben.

§ 6. Paris.

Wenden wir nun unsere Blicke nach den außerdeutschen Musikcentren, unter denen Paris und London ganz besonders auffallen, so erkennen wir mit Staunen, daß diese trotz einer Fülle weiterer Namen, die in den Annalen der Musikgeschichte rühmlichst verzeichnet sind und wohl geeignet waren, den Ruhm der Wiener Meister zu verdunkeln, doch schneller zu deren unumwundener Anerkennung vordrangen, als das Vaterland der neuen Propheten. Doch möchte ich die Ursache davon weniger in der Wahrheit des alten Sprichwortes als in dem hochbedeutsamen Umstande suchen, daß sowohl Paris

als London viel früher und in ganz anderem Umfange sich eines wohlgeordneten Konzertwesens zu erfreuen hatten, als irgend eine der deutschen Städte. So segensreich die Zersplitterung des deutschen Musiklebens in eine überaus große Zahl bescheidener kleiner Stätten ernster Arbeit sich für die Erstarkung des Musiksinns der Nation und ihre Befähigung zur Uebernahme der Hegemonie für Jahrhunderte erwiesen hat, so wenig war dieselbe geeignet, ein schnelles, allgemeines Bewußtwerden der erreichten Größe zu befördern. Dieses wurde vielmehr der deutschen Nation erst vom Auslande her vermittelt. Wie zwei gewaltige Hohlspiegel sammelten Paris und London gerade damals die Strahlen nicht nur der Sterne am eigenen nationalen Kunsthimmel (der freilich besonders für London nicht eben viel Licht ergab), sondern von demjenigen des gesamten Europa. Sowohl die Theater als die Konzertinstitute beider Städte standen dank dem Gravitieren der Intelligenz ganzer Nationen nach diesen Centren überlegen den kleinen Verhältnissen der deutschen Städte gegenüber, und wurden darum zu obersten Instanzen der Entscheidung in allen Konkurrenzen auf dem Gebiete der Kunst. Wenn auch das 19. Jahrhundert dem bald ein Ende machte, so ist doch diese Sachlage noch für die Jahrhundertwende unbestreitbar.

Paris besaß ein reich organisiertes Konzertwesen bereits seit 1725, wo Anne Danican Philidor, der ältere Halbbruder des berühmten Opernkomponisten und Schachspielers, das Privilegium erlangte, an kirchlichen Feiertagen, wo die Theater nicht spielen durften, im Schweizersaale der Tuilerien Konzerte zu veranstalten, in denen Instrumentalmusik und kirchliche Vokalmusik zur Aufführung gelangte (Concerts spirituels, 24 im Jahre). Diesen Konzerten, welche bis zur Revolution bestanden, zuletzt unter Jean Le Gros, gesellten sich 1770 die sog. Liebhaberkonzerte (Concerts des amateurs) unter Franz Joseph Gossec, der sich bereits seit 1751 als Leiter der Privatkapelle des Generalpächters La Popelinière und nach dessen Tode (1762) derjenigen des Prinzen Conti als Dirigent hervorgethan hatte und etwa gleichzeitig mit Haydn mit Symphonien und Streichquartetten hervorgetreten war, sodaß er zu den Mitschöpfern des neuen Stils gezählt wird. Michel Brenets Studie über die Konzerte in Frankreich im 18. Jahrhundert*) weist aber nach, daß am

*) Guide musical 1899 S. 984.

8. September 1754 Johann Stamitz in Popelinières Konzerten als Violinist und Komponist auftrat und zwar mit einer Symphonie mit Hörnern und Oboen; am 26. März 1755 folgte eine andere Symphonie mit Hörnern und Klarinetten. Popelinière hatte in seinem Orchester zwei Hornisten, zwei Klarinettisten und drei Posaunisten angestellt, sämtlich Deutsche (!). Daß Gossec mit seiner ersten Symphonie nur Stamitz' Beispiele folgte, wird damit zur Gewißheit. Gossec, mit Haydn fast gleichalterig (geb. 1734), überlebte Beethoven und war um die Jahrhundertwende einer der Inspektoren des Konservatoriums, eine der angesehensten musikalischen Persönlichkeiten in Paris, aber nach dem Zeugnis Mozarts (1778) ein „sehr trockener Mann". Die Liebhaberkonzerte Gossecs (mit Saint Georges [gest. 1792]) als Konzertmeister, welche nicht an kirchliche Feiertage und ein geistliches Repertoire gebunden waren, überflügelten bald die Concerts spirituels (Gossec dirigierte übrigens zeitweilig beide) und wurden besonders unter dem Namen Concerts de la Loge Olympique, den sie 1780 annahmen, berühmt. Für sie schrieb Haydn 1784 die sechs sog. Pariser Symphonien, auf spezielle Aufforderung der Direktoren, welche bereits mehrere Haydnsche Symphonien schätzen gelernt hatten. Die Concerts spirituels aber hatten schon vor 1781 viermal Haydns Stabat mater aufgeführt. Die Wirren der Revolutionszeit unterbrachen nur für wenige Jahre die Entwicklung des Pariser Konzertwesens. Schon 1794 entstanden die Concerts Feydeau, 1800 die Concerts de la Rue Cléry, 1803 die der Rue Grenelle und 1806 legte Habeneck den Grund zu den bis heute in höchstem Ansehen stehenden Konservatoriumskonzerten (in ihrer jetzigen Form als Société des Concerts du Conservatoire seit 1828; doch waren die zwölf Schülerkonzerte des Konservatoriums bereits 1803 so geartet, daß ihrer der Referent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung mit Auszeichnung gedenkt).

Daß wirklich die politischen Konvulsionen und Eruptionen die ruhige Entwicklung der musikalischen Verhältnisse nur zeitweilig unterbrachen, aber nicht eigentlich hemmten, beweist recht deutlich die Entstehungsgeschichte des Pariser Konservatoriums, des ersten derartigen Instituts außerhalb Italiens und wohl des bedeutendsten überhaupt. Gossec, der 1780—82 zweiter Direktor der Großen Oper war und nachher Direktionsmitglied blieb, gebührt das Verdienst, die ersten An-

regungen zur Begründung einer staatlichen Singschule gegeben zu haben, zur Heranbildung der bisher so schwer aufzutreibenden Gesangskräfte für die Bühne. Er selbst wurde mit der Organisation und Oberleitung dieser Ecole Royale de Chant et de Déclamation betraut (1784) und steuerte schon damals direkt auf die Schaffung einer allgemeinen Musikbildungsanstalt los; doch machten die Revolutionsjahre einen Strich durch seine Rechnung. Uebrigens entschwand der Komponist Gossec keineswegs während der Schreckensjahre den Parisern, vielmehr ist sein Name mit fast allen feierlichen Veranstaltungen der Revolutionszeit durch Aufführung einer für dieselben geschriebenen Hymne, eines Marsches oder eines Chors, ja eines Bühnenstückes verknüpft, Gossec ist der offizielle Komponist der Revolution (Offrande à la Patrie, Le camp de Grand-Pré, Hymne à l'Etre suprème, Musiken für die Apotheosen Voltaires und Rousseaus, für das Begräbnis Mirabeaus u. s. w.). Bezeichnenderweise erfolgte am Ende der Schreckenszeit die Einrichtung einer Militärmusikschule (Ecole Municipale de Musique) unter Leitung Sarrettes, des Chefs der Munizipalgarde; es ist dies die erste Form, in welcher der Konservatoriumsgedanke wieder aufgenommen wird. Aber neben Sarrette steht auch sogleich wieder Gossec und bereits 1795 wird die Anstalt zum Conservatoire National de Musique et de Déclamation erweitert mit Sarrette als Direktor und Gretry, Gossec, Lesueur, Méhul und Cherubini als Inspektoren. Nachdem Nicola Piccini 1798 wieder nach Paris gezogen war, wurde auch er kurz vor seinem Tode noch an der Inspektion beteiligt; als er starb, wählte man den alten Monsigny, der 1802 resignierte. Selten ist wohl ein staatliches Institut unter so günstigen Auspizien eingerichtet worden, wie hier, wo wirklich die bedeutendsten Musiker von Paris in die verantwortlichen leitenden Stellungen eingesetzt wurden, denen sich im Lehrkörper noch eine Reihe ebenfalls bedeutender gesellte (Catel, Rey, Berton, Kreutzer, Rode, Baillot, Rodolphe, J. L. Adam, J. H. Levasseur, Garat, J. P. E. Martini u. s. w.). Der umsichtige Sarrette verstand es, dem Konservatorium durch die Feststellung und Veröffentlichung umfassender, von den besten Vertretern der einzelnen Fächer ausgearbeiteter Unterrichtsmethoden sogleich ein ganz außergewöhnliches Relief und einen dominierenden Einfluß auch über die Grenzen Frankreichs hinaus zu ver-

schaffen. Scharen junger Komponisten, Sänger und Instrumental=virtuosen trugen den Ruhm der Anstalt in die Welt und verbreiteten deren Lehrmethode. Sarrette legte auch bereits den Grund zu der noch heute bestehenden Einrichtung von Filialen oder Vorschulen (Succursalen) des Konservatoriums in bedeutenden Provinzialstädten. Die Begründung und Organisation des Konservatoriums war ein genialer Schachzug gegen die Abhängigkeit Frankreichs vom Zuzuge fremdländischer Musiker (besonders Italiener), und hat sich auf das glänzendste bewährt. Ohne Zweifel gab das schnelle Aufblühen des Pariser Konservatoriums den direkten Anstoß zur Begründung der ebenfalls noch heute in hoher Blüte stehenden Konservatorien zu Prag (1811 unter Dionys Weber), Wien (1817 unter Salieri), London (Royal Academy of music, 1822 unter W. Crotch) 2c.

Auf die Theater= und speziell die Opernverhältnisse von Paris werden wir anderweit zurückzukommen haben; hier nur soviel, daß die Aufhebung der Patentakte (1791) zur Entstehung einer großen Zahl neuer Theater und zur Verwischung der Unterschiede im Repertoire der Haupttheater (Große Oper, Komische Oper und seit 1789 Italienische Opera buffa [Theatre de Monsieur]) führte, daß aber die Italiener durch die Revolution verscheucht wurden und überhaupt eine Menge neuer Unternehmungen schnell wieder eingingen. Daß auf die Bühnen=musik der Revolutionszeit die politischen Ereignisse stark einwirkten, versteht sich von selbst; für die Auswahl der Sujets der Dichtungen wie für ihre Behandlung wurden die zeitbewegenden Ideen maßgebend und es entwickelte sich auch so etwas wie ein neuer Stil, in dem sich das feierliche Pathos eines Zeitgeistes kundgab, der Throne stürzte, die heiligsten Traditionen umwarf und sich berufen glaubte, eine neue Aera allgemeiner Menschenbeglückung zu eröffnen. Doch muß man sich wohl hüten, allzu viel von dem, was uns an der französischen Musik des letzten Jahrzehnts des 18. und des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts als adäquater Ausdruck einer sich antik drapierenden und überhaupt mit Vorliebe posierenden Zeit erscheint, als durch dieselbe hervorgerufen anzusehen. Die Erfahrung lehrt, daß neue Stile nicht erfunden und dekretiert werden; sogar die erwiesenermaßen auf dem Wege ästhetischen Raisonnements beschlossene Florentiner Musikreform sah sich doch auf die Formeln und Gewohnheiten der praktischen Musikübung ihrer Zeit angewiesen

(Lautenaccompagnement, Generalbaß, Koloratur) und das eigentlich neue, das Rezitativ, brauchte lange Zeit, ehe es sich von seinem einzigen Vorbilde, der kirchlichen Psalmodie, soweit emanzipierte, daß man wirklich von einem neuen Stile reden konnte. So ist auch das Pathos der Musik der Revolutions- und Empirezeit nicht durch diese geschaffen, sondern läuft zunächst auf Gluck und seine Schule zurück, hat aber selbst bei Gluck seine Wurzeln in der älteren französischen Bühnenmusik (Rameau und schließlich Lully). Versuche wie derjenige von Max Dietz*), nicht nur in den Texten, sondern auch im Musikstile die Zeitläufte wiederzufinden, sind deshalb mit großer Reserve aufzunehmen. Lesueur, Méhul und gar Cherubini kann man gegenüber Gluck selbst und seinen Schülern und Nachfolgern (Salieri, Vogel) als Repräsentanten eines Revolutionsstils nur mit Heranziehung von Jahreszahlen erweisen, nicht aber aus innerer Notwendigkeit. Auch hier geht eine weit hinter die Revolutionszeit zurückreichende Entwicklung ihren Gang fort, über die Schreckenszeit hinweg bis zu Spontini, ja Meyerbeer. Lesueurs, des Kapellmeisters der Notre Dame-Kirche (1786), Bestrebungen, durch Heranziehung reicher instrumentaler Mittel die auf musikalisch dramatischem Gebiete gewonnenen Verstärkungen des Wortausdrucks auch für die Kirchenmusik zu verwerten, haben gewiß mit der Revolution nichts zu thun, bilden aber den eigentlichen Kern seiner Künstlerindividualität, welche nur aus Not, als er durch Abschaffung der Religion seine Stellung verlor, auf die Bühnenkomposition hingedrängt wurde. In jener Eigenschaft (als Kirchenkomponist) wird er heute als der Vorläufer seines Schülers Berlioz gefeiert, in dieser (als Opernkomponist) ist er trotz des Erfolges seiner „Caverne“ (1793) und der von Napoleon so sehr geschätzten „Barden“ (1804) vergessen.

Wie schnell nach den Schreckensjahren das Musikleben wieder in seine alten Bahnen einlenkte, deutete ich bereits an. Die Wiederaufnahme der Konzerte bedeutete aber ein erneutes schnelles Wachsen des Ansehens der deutschen Musik. Anfang 1803 schreibt der Pariser Korrespondent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung: „Ohne Haydnsche

*) Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium, 1885.

Symphonie gedeiht nun einmal hier kein Konzert"; auch Mozarts große Symphonien wurden gern gespielt (schon 1800), aber seltener, sie waren zunächst noch zu schwere Kost. 1804 wurden sogar in jedem der Konzerte der Rue Cléry zwei Haydnsche Symphonien gespielt, eine ältere im ersten und eine spätere im zweiten Teile. Auch die „Schöpfung" wurde bereits Ende 1800 in der Großen Oper in Paris mit ungeheurem Erfolge aufgeführt (mit französischen Text von Ségur, bearbeitet von dem industriellen Daniel Steibelt). Das Eindringen der deutschen Instrumentalmusik in die französischen Konzertprogramme reicht aber nach Michel Brenets vortrefflicher Studie über das ältere französische Konzertwesen*) nicht über 1738 zurück, wo zuerst der Name G. Ph. Telemanns auftaucht. 1705 erregten die Leistungen Hebenstreits auf dem verbesserten Hackbrett (Pantalon) auch besonders darum große Verwunderung, weil er aus einem Lande kam, das „so wenige Genies produzierte". Inzwischen hatte sich nun freilich die Meinung der Franzosen von dem deutschen Musikingenium gründlich geändert. Telemann, Joh. Christ. Bach und die Mannheimer Instrumentalkomponisten waren den Parisern gut bekannt, ihre Werke wurden durch Pariser und Amsterdamer Drucke und Nachdrucke verbreitet; mit Gluck, Haydn und Mozart aber hatte Deutschland sowohl die französisch nationale als auch die italienische Kunst aus dem Felde geschlagen und stand zu Ende des Jahrhunderts in der Wertschätzung obenan. Von Sebastian Bachs Bedeutung, welche man in Deutschland fünfzig Jahre nach seinem Tode zu ahnen anfing, wußte man aber natürlich in Paris noch nichts, und Beethovens eben aufgehendes Gestirn leuchtete ebenfalls noch nicht über Deutschlands Grenzen hinaus.

§ 7. London.

In noch höherem Grade als Paris hatte sich London im 18. Jahrhundert zu einem internationalen Centrum der Musikpflege entwickelt. Die geringe eigene Produktivität Englands auf musikalischem Gebiete einerseits und ein starkes Interesse für Musik

*) Guide musical 1898 bis 1900.

andererseits waren offenbar die Ursachen dieser Entwickelung. Ganz besonders machte sich in England dauernd eine große Vorliebe für den Chorgesang bemerklich, zu einer Zeit, wo derselbe im übrigen Europa fast ganz erloschen war. Karl Ferdinand Pohl giebt in seiner Monographie „Mozart und Haydn in London" (1867) ausführliche Nachweise über die ältere Geschichte des Londoner Konzertwesens. Danach reichen die Cäcilienfeste, aus denen die englischen Musikfeste auch in den Provinzialstädten hervorgingen, zurück bis ins Jahr 1683 (Purcell). Aber sogar schon 1672—1678 bestanden auch Instrumentalkonzerte gegen Entree (unter John Banister mit dem königlichen Orchester), denen sich 1678—1714 die Privatkonzerte John Brittons anschlossen (in denen Händel mitwirkte) und andere mehr oder minder erfolgreiche Unternehmungen folgten, von denen Geminianis Spirituelkonzerte nach Pariser Muster noch besonders genannt seien. Zu bleibender Bedeutung gelangten die 1762 von der Sängerin Mrs. Cornelys unter Leitung von Gioacchino Cocchi im Carlisle-House, Soho-Square, angefangenen Subskriptionskonzerte, die von 1764 ab unter Leitung von Johann Christian Bach und Karl Friedrich Abel kamen („Bach-Abel-Konzerte") und besonders nach Verlegung in die neuerbauten Konzertsäle, die Hannover-Square-Rooms (1775) schnell zu hohem Ansehen stiegen. Der wegen seiner Neigung zu heiterem Lebensgenusse vielgeschmähte, aber wegen seiner wahrscheinlich sehr großen Verdienste um die Schaffung des neuen Instrumentalstils bisher auch nicht annähernd genug gewürdigte jüngste Sohn Sebastian Bachs und sein Genosse Abel, der „letzte Gambenvirtuose", Seb. Bachs Schüler, waren vielleicht nicht die ersten, sicher aber unter den ersten die einflußreichsten Bereiter des Bodens für die Pflege deutscher Instrumentalmusik in England; übrigens zählen beide zugleich selbst zu den ersten Repräsentanten des neuen Stils. Als Christian Bach starb, gab Abel die Konzerte bald auf und überließ das Feld den soeben neu auftauchenden „Professional Concerts" („Konzerte der Berufsmusiker", ein Name, der einen gewissen Gegensatz zu dem überwiegend aus Dilettanten bestehenden Orchester der „Liebhaberkonzerte" markieren soll). Die Professional Concerts hielten bereits Anfang 1783 ihren Einzug in die Hannover-Square-Rooms, mit dem Violinisten Wilhelm Cramer als Dirigenten, der seit 1772 königlicher Kapellmeister in London war,

der Vetter des Pianisten Jean Baptiste Cramer, eine der hervorragendsten musikalischen Persönlichkeiten im Musikleben Londons während der letzten Dezennien des Jahrhunderts (gest. 5. Okt. 1799). Wie schon die Bach-Abel-Konzerte brachten auch die Professional-Konzerte überwiegend deutsche Musik (Haydn, J. Chr. Bach, Stamitz, Rößler [Rossetti], Dittersdorf, Pleyel u. s. w.). Das Engagement Haydns durch J. P. Salomon, den Violinsolisten der Professional, für eine Reihe von diesem zu unternehmender Konzerte neue Symphonien zu schreiben (1790—92 und 1794—95) führte zur schließlich gänzlichen Verdrängung (1793) der Professional-Konzerte durch die „Salomon-Konzerte", welche schon 1786 versuchsweise unternommen (u. a. eine Symphonie von Mozart), 1791 stabil wurden. Auch Salomon war ein Deutscher (geboren 1745 zu Bonn, 1765 Konzertmeister des Prinzen Heinrich von Preußen in Rheinsberg, seit 1781 in London). Seine einflußreiche Thätigkeit findet ihren Abschluß nicht lange vor seinem 1815 erfolgten Tode in der Mitwirkung zur Begründung der Philharmonischen Gesellschaft (im Jahre 1813), welche ja bis heute die erste Stelle unter den Londoner Konzertinstituten einnimmt.

Neben den, wie wir sehen, durchaus von deutschen Tonkünstlern ins Leben gerufenen und geleiteten Konzerten ersten Ranges bestanden aber in London zu Ende des 18. Jahrhunderts noch eine ganze Reihe anderer Konzerteinrichtungen, auf deren Besitz andere Städte Ursache gehabt hätten stolz zu sein, so die 1776 begründeten und erst 1848 entschlafenen Concerts of ancient music, deren Statuten die Programme auf Werke von Komponisten beschränkten, die mindestens seit 20 Jahren tot waren — eine Bestimmung, die freilich in der Zeit des schnellen Aufblühens einer ganz neuen Stilrichtung verhängnisvoll für das Blühen und die Erfolge des Instituts werden mußte; andererseits bedeutete aber eine solche Einrichtung von 12 regelmäßigen „historischen" Konzerten jährlich denn doch ein nicht zu unterschätzendes Bildungsmittel für die Musiker und Musikfreunde Londons. Purcell, Händel, Corelli, Hasse, Geminiani und viele andere älteren Komponisten, deren man anderwärts immer mehr vergaß, wurden hier im Bewußtsein lebendig erhalten. Ganz besonders dominierte begreiflicherweise Händel.

Für die höchsten Gesellschaftskreise waren weiter auch noch die

Nobility-Concerts (Sonntag Abend [!]) und die Ladies-Concerts (Freitag Abend), die abwechselnd in den ersten Häusern des hohen Adels abgehalten wurden und zwar vielfach mit großem orchestralen und Chor-Apparat, die Quelle reicher musikalischen Genüsse, ganz abgesehen von den ebenfalls zahlreichen Hofkonzerten. Für die breiteren Schichten der Gesellschaft sorgten die täglichen Veranstaltungen im Vauxhall-Gardens und Ranelagh-Gardens, die sich zwar nicht auf Konzerte beschränkten, aber doch ihren Kernbestand in einem wohlbesetzten Konzert hatten, das regelmäßig Symphonien von Haydn, Bach, Pleyel u. s. w. sowie Konzerte von Corelli, Geminiani u. s. w. brachte, natürlich ebenso wie alle früher genannten Institute Instrumentalmusik mit Vokalmusik wechselnd, die auch wohl einmal den Abend allein bestritt. Wenn auch England gerade in den Zeiten der ersten Anfänge einer selbständigen Instrumentalmusik (um 1600) keineswegs hinter anderen Völkern zurück war, vielmehr mit seinen Virginalkomponisten und seinen Consorts (Kammermusiken) wenigstens für Deutschland und die Niederlande voranging, so ist doch, wie bereits betont, während andere Nationen sich mehr und mehr von dem a cappella-Gesange abwandten, in England ein zähes Festhalten an demselben durch das ganze 18. Jahrhundert als höchst merkwürdige Thatsache zu konstatieren. Eine vollbewußte Tendenz der Verteidigung und Konservierung des alten polyphonen Stils gegenüber der Ueberflutung durch monodische Kompositionen, besonders die Opernmusik, spricht sich zunächst in der 1710 von Dr. Pepusch begründeten Academy of ancient music aus, welche bis 1792 bestand. Diese aus Kunstfreunden und Musikern gebildete Gesellschaft steht mit ihrer historisierenden Richtung durchaus isoliert innerhalb der übrigen musikalischen Welt da. Kirchliche (Motetten, Anthems) und weltliche Vokalsätze (Madrigale, Kanzonetten) der niederländischen, italienischen und englischen Meister des 16. Jahrhunderts bildeten den eigentlichen Kernbestand ihrer Uebungen und Aufführungen durch die Knabenchöre der Paulskirche unter Greene und die kgl. Vokalkapelle unter Gates. Greene mit seinem Chor zweigte sich 1731 ab und begründete eine zweite Gesellschaft ähnlicher Tendenz, die Apollo-Society; als 1734 auch Gates sich zurückzog, ging der Verein, der bereits 1732 Händels ‚Esther‘ aufgeführt hatte, zu noch freierer Handhabung der Prinzipien über, kehrte

aber 1770 wieder zur ursprünglichen Strenge seiner Satzungen zurück. Fast noch merkwürdiger und jedenfalls beweiskräftig dafür, daß die Vorliebe für den mehrstimmigen Gesang dem englischen Volke eignet, ist die Entstehung der Madrigal-Society im Jahre 1741. Denn während an der Spitze der Academy of ancient music hervorragende Musiker standen, für welche der Wunsch, die Kunstschätze vergangener Zeiten zu konservieren oder wiederzubeleben, wohl begreiflich ist, bildete sich der Madrigalien-Verein aus kleinen Handwerkern unter Leitung eines heruntergekommenen Anwalts, John Immyns, und erst später traten mehr und mehr bessere Elemente bei (Hawkins, Arne, Warren u. s. w.). Der Verein pflegte und pflegt noch bis heute den weltlichen a cappella-Gesang (Madrigale, Kanzonetten, Catches, Kanons, Glees). Teilte sich das Repertoire der Madrigal-Society zwischen Italienern (Marenzio, Palestrina ꝛc.) und Engländern (Gibbons, Morley, Wilbye u. s. w.) so waren der 1761 vom hohen Adel begründete Noblemen and Gentlemen Catch-Club und der von den bekannten beiden Komponisten Dr. Arnold und Dr. Callcott 1787 ins Leben gerufene Glee-Club der Pflege der spezifisch englischen Kompositionsgattungen der Glees und Catches gewidmet. Glees sind heitere Gesänge für 3—5 Stimmen in solistischer Besetzung, Catches kanonische oder doch imitierend gesetzte meist dreistimmige Gesänge mit humoristischer Tendenz. Beide Vereine beschränkten sich nicht auf die Kompositionen älterer Zeit, sondern regten durch Konkurrenzen zur Komposition neuer an (Arne, Boyce, Webbe). Der Catch-Club besteht noch heute, der Glee-Club bestand bis 1859, fand aber zahlreiche Nachfolge bis in die Gegenwart. Außer diesen Vereinsbildungen beweisen die bereits erwähnten großen Choraufführungen der Cäcilienfeste und die der Corporation of the Sons of the Clergy (seit 1709 alljährlich) die Wertschätzung des Chorgesangs durch die Engländer, welche bekanntlich Händels Kunst eine neue Richtung gab und ihn schließlich ganz auf das Oratorium hinüberdrängte, das er aber aus einer Halbschwester der Oper zum großen Chorwerk umschuf. Dieser Wandlung verdanken wir auch Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" und damit die Anregung der gesamten Litteratur der weltlichen Oratorien.

Das Auffallendste an den Londoner Musikverhältnissen zu

Ende des Jahrhunderts, verglichen mit denjenigen von Paris oder gar Wien, von den kleinen deutschen Residenzen ganz zu schweigen, ist das Zurücktreten der Bedeutung des Theaters gegenüber den Konzerten. Und doch hatte London um diese Zeit drei große Operntheater, ein italienisches im Kingstheatre (mit Mazzinghi als Kapellmeister) und zwei englische, nämlich Coventgarden (Hauptkomponisten: Shield und Arnold) und Drury Lane (Storace, Kelly); alle drei fanden lebhaften Zuspruch, absorbierten aber keineswegs das Hauptinteresse des großen Publikums. Zu den aufgeführten ständigen Konzerten kommt noch eine Flut von Virtuosenkonzerten. Noch mehr als Paris lockte London die reisenden Künstler, denen hier schnell reicher Gewinn winkte; viele blieben gelegentlich solchen Besuchs dauernd in dem Eldorado des Konzertlebens. Aus der großen Zahl der um die Jahrhundertwende in London ansässigen Virtuosen seien nur die Klavierspieler Clementi, Dussek, Cramer, Field, Hüllmandel, die Violinisten Salomon, Viotti, die Cellisten Cervetto, Lindley, der Kontrabassist Dragonetti genannt.

§ 8. Das Ende der musikalischen Weltherrschaft der Italiener.

Zur Vervollständigung unseres orientierenden Ueberblicks ist noch anzumerken, daß Italien zwar noch die eigenen und ausländischen Opernbühnen mit Sängern versorgte, auch noch immer namhafte Komponisten produzierte, daß aber die Mehrzahl derselben im Auslande ihren Geschmack umbilden mußten, um zu Ansehen zu gelangen. Im Rahmen der Musikübung Europas erscheint um 1800 Italiens Bedeutung verblaßt, vor allem darum, weil sein Geschmack sich mit der seit der Mitte des Jahrhunderts in Deutschland und Frankreich sich vollziehenden Stilwandlung nicht zu befreunden vermochte. Die Kunst Haydns und Mozarts fand in Italien keinen Boden, und die Komponisten, welcher sich ihr zuwandten, schieden sich damit von ihrem Vaterlande. Boccherini, der selbständige Mitschöpfer der neueren Kammermusik, verließ 1768 25jährig Italien und wandte sich nach Paris und weiter nach Madrid; seine Werke verbreiteten sich von Paris aus über die Welt und wurden überall mehr geschätzt als in Italien. Salieri kam 16jährig 1766

nach Wien, Cherubini 28jährig 1788 nach Paris, Clementi 14jährig 1766 nach London; selbst Piccini (gest. 1800) wurde durch seine ernste Richtung seinen Landsleuten entfremdet und setzte sich darum als 40jähriger in Paris fest (1786). Dennoch zählte die Opera buffa um 1800 noch einige Repräsentanten, welche Italiens ehemaligen Glanz auch jetzt noch der Welt in der Erinnerung hielten, vor allen Domenico Cimarosa (gest. 1801) und Giov. Paesiello (gest. 1816), durch welche Pietro Guglielmi (gest. 1804) in Vergessenheit gebracht war. Ferdinand Paër, der besonders mit seiner Oper „Camilla" (1799) großen Erfolg hatte, war schon 1797 sechzehnjährig nach Wien gekommen und blieb Italien dauernd fremd (1802 in Dresden, später in Paris); auch er stand stark unter deutschem Einfluß (Mozart). Giuseppe Sarti, seit 1784 in Petersburg, war schon fast vergessen. Angelo Tarchi, seit 1797 in Paris, steht schon in zweiter Linie. Das letzte Beispiel eines verwelschten deutschen Komponisten ist Simon Mayr in Bergamo (geb. 1763 in Bayern). Zingarelli, Fioravanti, Tritto, Trento, und so mancher andere minder bekannte gaben die Traditionen der neapolitanischen Schule weiter, kamen aber für das Ausland nicht in Betracht. Der italienischen Eroberer von Kapellmeistersitzen im Auslande gedachten wir bereits. Zu den Italienern zu rechnen ist auch Portugals berühmtester Opernkomponist Marcos Portugal (1762—1830), dessen kraftvolle Schreibweise einzelnen seiner Opern vorübergehend europäischen Ruf verschaffte.

§ 9. Musikhistoriker und -Theoretiker.

Der bedeutsame Vorgang einer durchgreifenden Stilwandlung, welche eine immense Litteratur der Vergangenheit antiquierte und die Repertoires ganz und gar umwandelte, ist wohl eine der Ursachen gewesen, welche etwa seit Mitte des 18. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit fähiger Schriftsteller auf die Geschichte der Musik lenkten. Den Anfang machte der als Lehrer des Kontrapunktes hochangesehene Italiener Padre Giov. Battista Martini in Bologna (Storia della musica, 3 Bde. 1757, 1770, 1781, nur die Musik des Altertums behandelnd); ihm folgten zunächst die beiden Engländer John Hawkins

(A general history of the science and practice of music, 5 Bde. 1776) und Charles Burney (A general history of music, 4 Bde. 1776—89) und der Deutsche Nikolaus Forkel, Universitätsmusikdirektor in Göttingen („Allgemeine Geschichte der Musik", 2 Bde. 1788, 1801, nur bis zum 16. Jahrhundert reichend). Neben diesen allgemeinen Werken stehen aber eine Anzahl kaum minder wichtiger Spezialarbeiten, vor allem die des St. Blasiener Fürstabts Martin Gerbert (von Hornau) über die ältere Kirchenmusik (De cantu et musica sacra, 2 Bde. 1774), des Franzosen J. Benjamin de Laborde Essai sur la musique (4 Bde. 1780) und das erste „Historisch-biographische Lexikon der Tonkünstler" des Sondershausener Organisten Ernst Ludwig Gerber (2 Bde. 1791—92, zunächst nur als Ergänzung des Waltherschen „Musikalischen Lexikon" [1732] gedacht) und seine Fortsetzung als „Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler" (1812—14, 4 Bde.). Auch die musikalischen Reiseberichte Gerberts („Iter Alemannicum; accedit Italicum et Germanicum", 1765) und Burneys („The present state of music in France and Italy", 1771 und „The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces", 2 Bde. 1773), sowie diejenigen J. Fr. Reichardts (vgl. S. 109) gehören zu den wichtigsten Materialiensammlungen für eine Geschichte der Musik, denen sich gleichzeitig die Anfänge des musikalischen Zeitschriftenwesens durch Johann Ad. Hiller („Wöchentliche Nachrichten" 1766), Forkel („Musikalisch-kritische Bibliothek" 1778—79), Reichardt („Musikalisches Wochenblatt" 1791; „Berlinische musikalische Zeitung" 1805—6) u. a. gesellten, bis in der bereits genannten Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (seit Ende 1798, redigiert von J. Fr. Rochlitz) die erste dauernd Bedeutung erlangende Zeitung entstand. Zwar blieben neben den Historikern und Kritikern auch die früher allein die Wissenschaft der Musik repräsentierenden Theoretiker in dieser Zeit nicht müßig. Die bereits durch Descartes und Mersenne eingeleitete, besonders aber durch Sauveur (1700), Rameau (1722) und Tartini (1754) allgemeiner zur Geltung gebrachte Beziehung der Harmonie auf die akustischen Phänomene (Obertöne, Kombinationstöne) beschäftigte fortgesetzt die spekulativen Theoretiker, von denen besonders der Abt Georg Joseph Vogler, ein Schüler des als Lehrer hochangesehenen Fr. Ant. Vallotti in Padua (gest. 1780)

und später der Lehrer von C. M. v. Weber und Meyerbeer, um die Jahrhundertwende von sich reden machte. Vogler ist in der Geschichte der Musiktheorie eine in hohem Grade charakteristische Erscheinung als der letzte und am meisten verblüffende Vertreter jener Theorie, welche die Ergebnisse der praktischen Erfahrung der Tonsetzer in das Gewand einer noch ganz unfertigen Wissenschaftlichkeit zu kleiden versuchte und ebenso auf der einen Seite dem schlichten Musiker durch Gelehrsamkeit imponierte, wie sie auf der andern Seite den Akustikern als Dilettantismus erschien und die Gefahr der Lächerlichkeit lief. Der Komponist Vogler bietet ein Bild der Verquickung von Unfähigkeit und Selbstüberschätzung. Es ist endlich einmal Zeit, es offen auszusprechen, daß Weber nicht durch, sondern trotz Voglers Lehre ein bedeutender Komponist geworden ist, daß aber Meyerbeers Richtung auf hohles Pathos und äußerlichen Prunk durch Voglers Beispiel gewiß nicht wenig begünstigt worden ist. Vogler hat es wie wenige verstanden, der Welt eine Meinung von seiner Bedeutung beizubringen; heute bereits ist nicht nur keine Zeile seiner Musik mehr lebendig, sondern auch aus seinen theoretischen Schriften ist nichts mehr herauszulesen, das ihm Anspruch auf Nachruhm gäbe. Einzig und allein sein „Simplifikationssystem" für den Orgelbau hat, freilich nur in Nebendingen, auf die Vogler weniger Nachdruck legte (Abschaffung der früher üblichen sehr zahlreichen Formen der Aufsätze der Zungenpfeifen), eine gewisse nachhaltige Wirkung ausgeübt; in der Hauptsache zerplatzte auch dieses wie eine Seifenblase.

Die gegen Ende des 18. Jahrhunderts sich mehrenden Versuche, neue Musikinstrumente zu erfinden (Franklins [Glas-]Harmonika, Chladnis „Euphon" und „Klavicylinder", Schnells „Anemochord", Rölligs „Xänorphika", Kunzs „Orchestrion"), welche zum Teil vorübergehend lebhaftes Interesse erweckten, kamen offenbar Vogler zu gute, der von Stockholm aus, wo er 1786—99 Hofmusikdirektor war, mit seiner ebenfalls „Orchestrion" genannten simplifizierten Orgel reiste. Unter den sonstigen Theoretikern um 1800 ragt der Rudolstädter Kammermusikus Christoph Heinrich Koch durch tiefere Einsicht und fortgeschrittene Anschauungen hervor („Musikalisches Lexikon" 1802, „Versuche einer Anleitung zur Komposition", 3 Bde. 1782 bis 1793), dessen Verdienste leider durch Kirnbergers (gest. 1783)

und Marpurgs (gest. 1795) noch nachwirkendes Ansehen überstrahlt wurden. Selbst der durch seine Uebertreibung des Akkordschematismus die Harmonielehre an die Grenze der Absurdität führende Justin Heinr. Knecht (Gemeinnütziges Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses 1792—98, 4 Teile) stand in einem höherem Ansehen als Koch.

§ 10. Erwachen des Verständnisses für die Größe J. Seb. Bachs.

Der so mächtig sich regende historische Sinn der Zeit blieb aber nicht bei Zeitungsartikeln und Büchern über die Verdienste der Musiker der Vergangenheit stehen, sondern schritt auch zu Neudrucken bezw. erstmaligem Druck von deren Werken vor. Durch des Fürstabts Gerbert Sammelausgabe der Schriften mittelalterlicher Musiktheoretiker (Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, 3 Bde. 1784) wurde zum erstenmale der Weg zum Verständnis der älteren Mensuralnotierungen geebnet und damit die Wiedererschließung der in Vergessenheit geratenen Kunstschätze des 16. Jahrhunderts vorbereitet; freilich kam es zu einer Ausnutzung dieser Möglichkeit in größerem Maßstabe erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Aber vorläufig waren auch noch ganz andere Ehrenschulden abzutragen; mit Recht wandte sich der historische Sinn zunächst der Sichtung des Erbes der Großmeister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu: Händel und Bach. Händels Werke waren zwar bei Lebzeiten in Einzeldrucken erschienen und die erste versuchte Gesamtausgabe (1786 von S. Arnold begonnen) blieb an Verläßlichkeit hinter den ersten Ausgaben zurück; aber Bach war bis auf wenige Klavierwerke (Klavierübung, Kunst der Fuge, Musikalisches Opfer, Goldbergsche Variationen 2c.) der Welt überhaupt noch nicht durch Druck seiner Werke vorgestellt. Zu einer Zeit, wo Werke seiner Söhne, besonders Christians, zum Teil in mehreren Ausgaben über die Welt verbreitet waren, existierte noch nicht einmal ein Druck des „Wohltemperierten Klaviers"; erst die Jahrhundertwende brachte die erste Ausgabe (1800, Nägeli in Zürich), der nun schnell mehrere andere folgten (Simrock 1800, Peters 1801, Breitkopf u. Härtel 1819, Kollmann u. s. w.). Mit Freuden konstatiert 1804 ein Rezensent der Leipziger Allgemeinen Musikalischen

Zeitung*): „Seb. Bach, Händel, E. Bach, Jomelli und andere große Männer der vergangenen Zeit — sie waren vor zehn Jahren als Entschlafene zu betrachten, von denen man nur noch mit Ehren sprach, deren Umgang man aber nicht mehr genoß. Jetzt ist es zum Glück anders und jeder Freund des Vollendeten in den Werken der Tonkünstler muß wünschen, daß man mit der Herausgabe des Erwähltesten von jenen Meistern fortfährt, da dies nicht ohne wohlthätigen Einfluß auf die Richtung und Bildung des Zeitalters zum Bessern bleiben kann, und die gegenwärtige Liebhaberei diesen Einfluß sowie die Unternehmungen selbst sehr begünstigt." Es ging freilich vorläufig nur sehr langsam mit der Aufschließung des unermeßlich reichen Erbes, das Bach der Welt gelassen; selbst heute noch, wieder ein ganzes Jahrhundert später, haben wir damit alle Hände voll zu thun und man darf in diesem Sinne wohl Bach den Königen der Kunst, deren Geist das 19. Jahrhundert beherrscht, beizählen. Bei Lebzeiten zwar hoch gepriesen, aber in seinen Werken nur im engen Umkreise seines Wirkens bekannt, nach seinem Tode fast ein halbes Jahrhundert vergessen, erstand Bach wirklich erst zu dauerndem Leben an der Schwelle des neuen Jahrhunderts. Triest, der Verfasser der sehr lesenswerten „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrhundert" in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung**) wußte, was er sagte, „wenn nun etwa dieses Jahrhundert (das 19.) ein Genie hervorbrächte, welches das Studium der Werke unseres J. S. Bach entbehrlich machte, so wollen wir uns im voraus tief, sehr tief vor ihm verneigen!" Wir dürfen diese Worte am Schluß des 19. Jahrhunderts mit dem gleichen Sinne dem 20. zurufen; selbst ein Beethoven schaute auf der höchsten Höhe seiner Meisterschaft in demütiger Bewunderung zu dem bei näherer Bekanntschaft immer mehr ins Inkommensurable wachsenden Altmeister auf, der mit seinem Kunstschaffen ganz außerhalb der Jahrhunderte zu stehen scheint. Gewiß ist es schon an sich merkwürdig, daß der neue Zeitgeschmack, der Haydns, Mozarts und Beethovens Kunst hervorbrachte und die Litteratur zweier Jahrhunderte

*) Jahrgang V, 242.
**) Jahrgang III, 261.

fortsetzte, in Bachs Kunst nichts Veraltetes zu entdecken vermochte, sondern vielmehr in ihr sich gleichsam einen Spiegel vorgehalten fand, der ihm ob seines eigenen Wertes Zweifel zu erwecken geeignet war. In der That, das 19. Jahrhundert war ein Jahrhundert, in welchem Tote auferstanden, aber nur die „Gerechten"*), Bach, der am schnellsten vergessene, zuerst, aber nach ihm und durch ihn eine ganze Schar einer viel weiter zurückliegenden Zeit angehöriger Meister, zu deren Verständnis Bachs Kunst die Brücke bildet. Ungefähr mit der Jahrhundertwende erwacht das Verständnis für Bachs Bedeutung und durch das ganze Jahrhundert hindurch steigert sich stetig die Zahl der Werke, welche zu festen Bestandteilen des Repertoires der bedeutendsten Kunstinstitute werden. Wir würden das Bild der Musikpflege des Jahrhunderts fälschen, wenn wir nicht von Anfang an auf diesen höchst merkwürdigen Faktor nachdrücklichst hinwiesen: neben immer ausgesprochener bewußtem Streben nach Neuem die pietätvolle Versenkung in das Alte, die auf Vertiefung des historischen Verständnisses beruhende ehrliche Bewunderung der Meister vergangener Zeiten. Das Jahrhundert der Aufklärung, der Dampfkraft und Elektrizität ist zugleich das Jahrhundert der Ausgrabungen, der Museen, Denkmäler und Gesamtausgaben.

*) Allg. Mus. Ztg. a. a. O.

Zweites Kapitel.

Beethoven.

§ 1. Kunstschaffen und Zeitgeschmack in ihrer Wechselwirkung.

Unsere einleitende Ueberficht hat wenigstens in den Hauptumrissen die Verhältnisse gezeichnet, unter denen die gewaltige künstlerische Persönlichkeit Beethovens in die musikalische Welt eintrat; das Bild wird sich im Detail vervollständigen, wenn wir auf die Lebensschicksale der einzelnen Meister näher eingehen. Ist doch die Kunstgeschichte eines begrenzten Zeitraumes immer zum mindesten von dem doppelten Gesichtspunkte aus zu verfolgen: einmal als Geschichte der Entstehung der Werke, dann aber auch als Geschichte der Schicksale derselben. Die Lebensgeschichte der schaffenden Künstler zeigt, soweit diese Träger neuer Ideen und Stilrichtungen sind, zumeist einen Konflikt zwischen ihrer Individualität und dem Geschmacke der noch an den Traditionen einer früheren Epoche festhaltenden praktischen Musikübung der Zeit. Die Entwickelung der das Kunstschaffen leitenden Ideen hat gewöhnlich einen nicht unbedeutenden Vorsprung vor dem Zeitgeschmacke. Aber eine einmal in Aufnahme gekommene Kunstrichtung wirkt auch wieder mit zwingender Kraft als Zeitgeist auf die Richtung der schöpferischen Thätigkeit der Meister, drängt sie in vorgezeichnete Bahnen; nicht nur die praktische Musikübung, sondern selbst die Kunstlehre vermag darum fördernd und vorwärtsdrängend auf das Kunstschaffen einzuwirken. Wo aber der schaffende Künstler an Idealen festhält, welche die Geschmacksrichtung der Zeit durch neue ersetzt hat, wird der umgekehrte Zwiespalt seine Werke

schnell gänzlichem Vergessen überantworten. Kaum zu irgend einer Zeit sind diese verschiedenartigen Wechselwirkungen zwischen Kunstschaffen und praktischer Kunstübung in so reichem Maße nebeneinander nachweisbar wie zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Der neue Instrumentalstil hatte durch Haydns herzgewinnende, naturfrische Weisen die Welt erobert und überall, wo man Haydn zu schätzen wußte, reifte bald auch das Verständnis für die Symphonieen und Quartette Mozarts; dagegen stellte Beethovens auf demselben Boden erwachsene, aber alle Mittel intensiv und extensiv steigernde Kunst zunächst allzuhohe Anforderungen an die Rezeptions- und Reproduktionsfähigkeit der Menge und wurde wohl bestaunt, aber nicht begriffen. Nur langsam verbreitete sich ihre volle Würdigung zunächst im engen Kreise der musikalisch und überhaupt geistig auf der vollen Höhe der Zeitbildung Stehenden, und besonders die den Gipfelpunkt der gesamten Instrumentalmusik bis heute bildenden Werke seiner letzten Lebensjahre kamen erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu allgemeiner Anerkennung. Wer wollte aber verkennen, daß die Umbildung, welche der Stil Haydns und Mozarts erfuhr, nicht nur durch die obzwar außerordentliche individuelle künstlerische Potenz Beethovens selbst bedingt war, sondern wenigstens zum Teil auf die Einwirkung der erst im neuen Jahrhundert zur vollen Geltung kommenden Kunst Sebastian Bachs zurückzuführen ist? Das Studium der gediegenen Polyphonie dieses Meisters mit ihrer von strengster Logik durchdrungenen überreichen Harmonie führte über den Haydn-Mozart-Stil hinaus zu einer Versöhnung beider Stile, welche wir in dem späteren Beethoven zuerst konstatieren müssen, die aber wohl auch noch über unser Jahrhundert hinaus das erstrebte Ideal bleiben wird. Der zahlreiche Troß der Nachfolger Haydns, welcher lediglich in seinem Geleise weiterfuhr, verfiel dagegen einer bedenklichen Verflachung und schablonenhaften Modefaktur, welche kaum für eine Generation dem Zeitgeschmacke genügte. Auf dem Gebiete der Vokalkomposition kreuzen sich in ähnlicher Weise vorwärtstreibende und zurückflutende Strömungen. Zunächst wirkt Glucks Reform der seriösen Oper durch Vertiefung des Ausdrucks noch längere Zeit kräftig nach, schlägt aber in der Empire-Zeit allmählich mehr und mehr zu forciertem Pathos und gespreiztem Wesen um, so daß eine durchgreifende abermalige Reform um die

Mitte des Jahrhunderts zur Notwendigkeit wird. Die italienische komische Oper, in Neapel zunächst mit parodierender Tendenz entstanden und im Gegensatz zu dem hohlen Formelwesen der Opera seria zur schlichten Natur zurückführend, aber bald wieder ihre charakteristische Physiognomie verlierend, hat zunächst in Frankreich zu einem volksmäßigen Singspiel Anregung gegeben und in Deutschland einen regenerierenden Einfluß auf die lyrische Poesie gewonnen, dessen volle Bedeutung für die Musik erst das zweite Jahrzent des neuen Jahrhunderts offenbaren sollte, in welchem das deutsche Kunstlied sich zu seiner schönsten Blüte entwickelte. Die Entartung der deutschen Operette ins Niedrigkomische auf den Wiener Vorstadttheatern führte zu den Sagenstoffen der alten Volkskomödie zurück und wurde mittelbar zum Anlaß der Entstehung der romantischen Oper und somit der gesamten musikalischen Romantik. Repräsentanten dieser verschiedenen Spielarten der komischen Oper und Operette stehen um die Jahrhundertwende neben und gegeneinander und mitten unter ihnen die letzten Ausläufer der veralteten italienischen Opera seria und die Geisteserben Glucks, bis endlich das äußerlich formale Wesen der italienischen Melodie durch den Geist des deutschen Liedes und des deutschen Musikdramas ganz überwunden wird. Dazu kommt mit der allmählichen Weiterentwicklung der historisierenden Strömung in der Musiklitteratur und der praktischen Musikübung das Wiedererwachen des Verständnisses für die ältere Vokalmusik, dessen Vorbedingung die Entstehung leistungsfähiger Singchöre nach dem Vorbilde der Berliner Singakademie war. Nun wurde Händel in seinen großen Oratorien wieder lebendig, ja er erstand ähnlich wie Bach (aber schneller als dieser) für Deutschland endlich zu erstmaligem wirklichen Leben in seinen Werken; aber auch die Meister der polyphonen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, zunächst der kirchlichen, dann aber auch der weltlichen werden mehr und mehr hervorgesucht und der Schluß des 19. Jahrhunderts steht mitten in einer Zeit der Befruchtung der Gegenwart durch den Geist vergangener Jahrhunderte.

§ 2. Beethoven in Bonn.

Allzukleinlich hat man die Frage aufgeworfen, ob Beethoven den Norddeutschen oder den Süddeutschen zuzurechnen sei? Würden wir in Mozart einen norddeutschen Komponisten sehen, wenn sich seine Bonner Aussichten i. J. 1781 verwirklicht hätten? Würde nicht anstatt Wien das kleine Bonn der Centralpunkt und Hauptschauplatz des Musiklebens um die Jahrhundertwende geworden sein, wenn nicht die politischen Ereignisse das Kurfürstentum Köln beseitigt hätten? Das alles sind gewiß müßige Fragen; aber daß Bonn auf dem besten Wege war, ein musikalisches Weimar zu werden, zu der Zeit, wo Beethoven noch ein Jüngling war, müssen wir doch konstatieren.

Ludwig van Beethoven wurde am 17. Dezember 1770 in Bonn getauft und ist daher wahrscheinlich am 16. Dezember geboren. Sein Vater (Johann v. B.) war Tenorsänger der kurfürstlichen Kapelle, der aber auch bereits sein Großvater (Ludwig v. B.), der aus den Niederlanden (Löwen) herübergekommen war, seit 1733 als Baßsänger, 1746 mit dem Range eines Kammermusikers und 1761 als Kapellmeister angehörte (gest. 1773). Die Familie spielte also bereits seit zwei Generationen im Bonner Musikleben eine gewisse Rolle, deren Bedeutung freilich durch Beethovens dem Trunke ergebenen Vaters stark zurückgegangen war. Das früh sich zeigende musikalische Talent des Knaben führte den nach des Großvaters Tode in ziemlich dürftigen Verhältnissen lebenden Vater auf den Gedanken, aus demselben ein musikalisches Wunderkind nach Art des noch in lebendiger Erinnerung stehenden jungen Mozart zu machen; derselbe erhielt daher sehr früh Unterricht im Violin- und Klavierspiel, zuerst von seinem Vater, später von dem Oboisten Pfeiffer (1779), dem Hoforganisten van den Eeden (1780), von 1781 ab aber von Christian Gottlob Neefe, der als sein Hauptlehrer gelten muß. „Da der vornehmste Zweck des Vaters eine möglichst frühe und möglichst bedeutende Entwicklung des musikalischen Talents seines Sohnes war, um daraus einen ‚einträglichen Artikel' zu machen, so ließ er ihm keine weitere Schulbildung geben, als die, welche er in einer der öffentlichen Schulen erhielt. Dort lernte der Knabe

Lesen, Schreiben, Rechnen und ein wenig Latein; auf dem Gymnasium ist er niemals gewesen und muß die Schule verlassen haben, ehe er in sein 13. Jahr trat. Der Mangel dieser Art von Unterweisung tritt in Beethovens Briefen aus seinem ganzen Leben in betrübender Weise hervor .... In der Orthographie, im Ausdruck bei Abfassung wichtiger Briefe, in der Interpunktion und im Rechnen blieb er sein ganzes Leben hindurch in trauriger Weise unsicher." *) Wenn auch in späteren Jahren der Umgang mit hochgebildeten Menschen manche Lücke seiner Geistesbildung ausfüllte und das Studium der Meisterwerke der Dichtung seine Phantasie in den höchsten Regionen menschlichen Vorstellens heimisch machte, so steht doch fest, daß seine Kindheitserziehung — ganz im Gegensatze zu derjenigen Mozarts — eine höchst einseitige nur auf Musik gerichtete war; freilich stand sein Vater selbst an Geistes- und Herzensbildung weit unter dem hochgebildeten Leopold Mozart. Daß Johann van Beethoven seinen Sohn für 1—2 Jahre jünger ausgab als er war, um seine Leistungen erstaunlicher erscheinen zu lassen, hat Thayer unwiderleglich nachgewiesen. Seinen Zweck, mit dem Kinde lukrative Konzertreisen zu machen, erreichte aber der Vater nicht; nur eine einzige Reise (nach Holland) unternahm er, aber wohl nur mit geringem Erfolg; auch erschienen einige unbedeutende Kompositionen mit falscher Altersangabe im Druck.

An der Spitze der Bonner Hofmusik standen seit 1774 als Kapellmeister Andrea Lucchesi, Komponist italienischer komischen Opern, auch von Messen 2c. in der „streng gebundenen Schreibart" und wenigen Kammermusikwerken; als Konzertmeister („Kapelldirektor") Cajetano Mattioli, von dem Neefe aussagt**): „Er hat zuerst die Accentuation oder Deklamation auf Instrumenten, die genaueste Beobachtung des Forte und Piano oder des musikalischen Lichts und Schattens in allen Ab- und Aufstufungen im hiesigen Orchester eingeführt. Sein Bogen ist sehr mannigfaltig. In allen Eigenschaften eines Direktors steht er dem berühmten Cannabich zu Mannheim gar nicht nach. Im musikalischen Enthusiasmus über-

*) Alexander Wheelock Thayer, Ludwig van Beethovens Leben (deutsch von H. Deiters, Bd. 1—3, 1866, 1872, 1879), I. 113.

**) Cramers Magazin der Musik (1783) I. 377 ff.

trifft er ihn und hält übrigens eben wie jener auf musikalische Zucht und Ordnung. Durch seine Bemühungen hat das Musikrepertorium des hiesigen Hofes einen ansehnlichen Vorrat guter und vortrefflicher Kompositionen, sowohl an Symphonien als an Messen und andern Sachen erhalten, die er täglich fortsetzt.“

Christian Gottlob Neefe, geb. 1748 zu Chemnitz, ein Schüler Joh. Ad. Hillers in Leipzig und seiner Zeit als Komponist hoch geschätzt (Singspiele, auch Symphonien, Klaviersonaten rc.) war 1779 mit der Großmann-Hellmuthschen Truppe als Musikdirektor an das Bonner Nationaltheater gekommen (die Truppe spielte aber auch in Kassel, Münster u. a. O.) und wurde durch Anstellung als Nachfolger des Hoforganisten van den Eeden, der 1782 starb, dauernd an Bonn gefesselt, das er erst nach der Aufhebung des Hofes 1794 verließ. Er starb 1798 als Musikdirektor der Bossangschen Gesellschaft zu Dessau (vgl. seine Autobiographie nebst Nachtrag seiner Wittwe in der Allg. Mus. Ztg. I).

Daß Neefe das hervorragende Talent seines Schülers Beethoven erkannte, geht aus seinen Bemerkungen über diesen in Cramers Magazin der Musik (1783) hervor: „er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt, und um alles in einem sagen: er spielt größtenteils das wohltemperierte Klavier von Sebastian Bach ... dieses junge Genie verdiente Unterstützung, daß er reisen könnte; er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus werden rc.“ Als Neefe seine Ernennung zum Nachfolger Edens erhielt, 1782, da er gerade mit der Theatertruppe nach Münster abreisen wollte, bestellte er mit Genehmigung des Kurfürsten seinen 11jährigen Schüler Beethoven als Stellvertreter an der Hofkirchenorgel. Kaum ein Jahr später, als während eines Urlaubs des Kapellmeisters Lucchesi Neefe die gesamte Leitung der Hofmusik übernehmen mußte, wurde Beethoven mit der Stellvertretung Neefes als Musikdirektor des Theaters betraut und Anfang 1784 (wenn auch ohne Gehalt) als zweiter Hoforganist und Stellvertreter Neefes förmlich angestellt. Wenige Wochen später starb Kurfürst Max Friedrich und der Bruder Kaiser Josephs II., Max Franz, zog als sein Nachfolger in Bonn ein, ein Fürst, der die Musikverhältnisse schnell noch mehr hob und Beethoven einen kleinen Gehalt als Hofmusikus auswarf (er spielte jetzt im Orchester die 2. Bratsche). Lucchesi wurde im Gehalt heruntergesetzt, Mattioli entlassen und an seine Stelle Joseph Reicha als Konzertmeister angestellt, der Vater des Komponisten und Theoretikers Anton Reicha, welcher letztere als Flö-

tist im Orchester bis 1794 wirkte. Im Orchester finden wir damals noch als Hornisten Nikolaus Simrock, den nachherigen Begründer der bekannten Verlagsfirma (1790); als Soloviolinisten Franz Ries, den Stammvater der bekannten Musiker dieses Namens (Ferdinand Ries, der Verfasser der „Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven“ [1838 mit Wegeler], ist sein Sohn). 1788, nachdem Kurfürst Max Franz bei Auflösung der Klosschen Theatertruppe, das mit Kurfürst Max Friedrichs Tode geschlossene Nationaltheater wieder eröffnet, wurde auch das Orchester wieder vergrößert und finden wir in demselben u. a. Andreas Romberg als Violinisten, Bernhard Romberg und Max Willmann als Violoncellisten — alles Namen, die in der Musikgeschichte einen guten Klang haben. Auch zwei Schwestern Max Willmanns, Marie (später Frau W.-Huber) und Magdalena (gest. 1802 als W.-Galvani) tauchen 1788 in Bonn als Sängerinnen am Nationaltheater auf, von denen die jüngere (Magdalena) Beethovens Interesse in so hohem Grade erregte, daß er später (1798?) in Wien um ihre Hand anhielt, aber eine Abweisung erfuhr*). Diese Willmanns sind höchst wahrscheinlich Kinder des 1774 Bonn mit Urlaub verlassenden Violinisten Ignaz Willmann**). Eine begeisterte Schilderung der Leistungen der Bonner Kapelle durch K. L. Junker giebt Boßlers „Musikalische Korrespondenz“ 1791***); derselbe stellt Franz Ries als Dirigenten auf eine Stufe mit (Christian) Cannabich, rühmt besonders die Vortragskunst der beiden Rombergs, und urteilt über Beethovens Klavierspiel (er hörte ihn nur frei phantasieren; sein Bericht betrifft einen mehrwöchentlichen Aufenthalt des Kurfürsten mit der Elite seiner Kapelle in Mergentheim): „Man kann die Virtuosengröße dieses lieben, leise gestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen nach dem beinahe unerschöpflichen Reichtum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier des Ausdrucks seines Spieles und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt .... Sein Spiel unterscheidet sich auch so schon von der gewöhnlichen Art das Klavier zu behandeln, daß es scheint, als habe er sich einen ganz eigenen Weg bahnen wollen, um zu

---

*) Thayer a. a. O. II. 58.

**) Thayer a. a. O. I. 348.

***) Abgedruckt bei Thayer I. 209 ff.

dem Ziele der Vollendung zu kommen, an welchem er jetzt steht. . . . Selbst die sämtlichen vortrefflichen Spieler dieser Kapelle sind seine Bewunderer und ganz Ohr, wenn er spielt." Das herzlichste Einvernehmen der Kapellmitglieder wird durch eine Bemerkung N. Simrocks betont, die Junker verzeichnet: „Wir wissen nichts von den gewöhnlichen Kabalen und Schikanen; bei uns herrscht die völligste Uebereinstimmung, wir lieben uns brüderlich als Glieder einer Gesellschaft."

So verlebte Beethoven die letzten Bonner Jahre in einem in hohem Grade seine eigene künstlerische Thätigkeit anregenden kollegialen Verkehr und stand bereits selbst in hohem Ansehen, ganz besonders als Klavierspieler und Improvisator. Von den Kompositionen der Bonner Zeit ist nach Ansicht der Biographen wahrscheinlich eine größere Zahl in den Jahren 1802—6 mit höheren Opuszahlen gedruckt worden als die ersten Wiener Arbeiten; jedenfalls ist einerseits die kleine Zahl der nachweislich vor die Zeit der Uebersiedelung nach Wien gehörigen Werke und andererseits die Großartigkeit der Anlage einzelner in den ersten Wiener Jahren gedruckten Werke auffallend, zumal gegen dieselben spätere merklich abfallen. So müssen wir zugestehen, daß wir ein völlig klares Bild von dem Umfange der Produktion Beethovens in den letzten Bonner Jahren nicht haben; auf alle Fälle steht fest, daß Beethoven in Bonn noch nicht als Komponist in größerem Maßstabe an die Oeffentlichkeit getreten ist, daß er sich noch im Stadium des Lernens, Vorbereitens und Zuwartens befand. Daß er aber schon früh selbst von der Bedeutung seiner Begabung und der Höhe seiner Mission überzeugt war, davon legt mehr als die Berichte seiner Zeitgenossen über sein stilles, nachdenkliches Wesen, sein Wunsch Zeugnis ab, in Wien der Schüler Mozarts und — nachdem dieser gestorben — Haydns zu werden. Seine Thätigkeit als Akkompagnist des ersten (1782—84) und als Orchestermitglied des zweiten Bonner Singspiels (1788—92) wie auch als zweiter Organist hatten ihn mit den Bühnen-, Kirchen-, Orchester- und Kammermusikwerken verschiedenster Nationalität und Stilgattung, die damals noch in bunter Folge das Repertoire bildeten, vertraut ge-

*) Vgl. Thayer a. a. O. I. 233. 236.

macht und in ihm die Ueberzeugung zur Reife gebracht, daß die Kunst auf dem von Mozart und Haydn betretenen Wege weiter fortzuschreiten habe. Schon im Jahre 1787, während der Zeit, wo Bonn kein ständiges Theater hatte, daher seine Dienste entbehrlich waren, sah er sich an dem Ziele seiner Wünsche, leider nur für ganz kurze Zeit; denn nur etwa drei Monate kann die gesamte Abwesenheit Beethovens von Bonn einschließlich der Hin- und Rückreise gedauert haben. Entweder mit Unterstützung, jedenfalls mit Urlaubsgewährung seitens des Kurfürsten, eilte er schon damals nach Wien, um Mozarts Schüler zu werden, wurde aber bereits nach wenigen Lektionen zurückgerufen, da seine Mutter schwer erkrankte (sie starb 17. Juli 1787). Mozart nahm sein Probe-Klavierspiel zunächst ziemlich kühl auf, wurde aber warm, als Beethoven über ein gegebenes Thema frei phantasierte: „Auf den gebt acht! der wird einmal die Welt von sich reden machen!" waren die prophetischen Worte des Meisters, der sein kurzes Leben bereits beschlossen hatte, ehe es Beethoven nach fünf Jahren zum zweitenmal durchsetzte, nach Wien geschickt zu werden — diesesmal um es nicht wieder zu verlassen.

Die traurigen häuslichen Verhältnisse der Familie steigerten sich weiter nach dem Tode der Mutter, welche dem Herzen Beethovens näher stand als der Vater. (Der Vater erbat und erhielt 1789 seine Pensionierung; er starb am 18. Dez. 1792, nachdem der Sohn bereits nach Wien übergesiedelt war. Zwei jüngere Söhne, Karl Kaspar und Johann, hatten ihren Lebensberuf bereits erwählt; der erstere wurde Musiker, der zweite Apotheker — beide fanden sich nur allzubald (1795) in Wien bei dem Bruder ein).

Mit wachsender Reife seiner Künstlerschaft fand der junge Beethoven Aufnahme in besseren Bonner Familien und damit einigen Ersatz für den Mangel herzlicher Beziehungen im Elternhause. Insbesondere gilt das von dem Hause der Familie von Breuning, in welches Beethoven wahrscheinlich als Musiklehrer des jüngsten Sohnes Lenz (Lorenz) von Breuning etwa 1774 kam; bald befreundete er sich mit dem älteren, Stephan (geb. 1787), und fand in der Mutter eine einflußreiche Beraterin, in der Tochter Eleonore, die er ebenfalls unterrichtete, eine ideale Freundin. Die letzten Jahre vor seinem Weggange nach Wien verkehrte er bei

Breunings ganz wie ein Kind des Hauses und knüpfte jedenfalls von da aus zahlreiche andere Beziehungen an. Leider sind bisher keinerlei Aufzeichnungen aus dem Bonner gesellschaftlichen Leben jener Zeit aufgefunden worden, aus denen deutlicher zu ersehen wäre, wie weit Beethoven auch in anderen Häusern der höheren Kreise um seiner Künstlerschaft willen ein gern gesehener Gast war. Zu den Beethoven näher stehenden Männern zählte Franz Gerhard Wegeler, Professor der Geburtshilfe an der 1785 eröffneten Bonner Universität (mit Franz Ries Herausgeber der „Biographischen Notizen" 1838). Einen einflußreichen Gönner fand Beethoven in dem Deutsch-Ordensritter Ferdinand Graf von Waldstein, der 1787 von Wien kam und in Bonn sein Noviziat antrat. Dieser feingebildete Musikfreund erkannte bald die hohe Begabung Beethovens und ihm ist es wahrscheinlich zu verdanken, daß der Kurfürst demselben die Mittel gewährte, nach Wien zu gehen und Haydns Schüler zu werden; zugleich war es auch seine Empfehlung, die Beethoven von Anfang an in Wien in die höchsten Kreise einführte und damit bestimmend für seine gesamte fernere Existenz wurde. Doch bedurfte es des glücklichen Zufalles der zweimaligen Anwesenheit Haydns in Bonn (auf der Hin- und Rückreise seines ersten Londoner Aufenthaltes Ende 1790 und im Juli 1792), aus Wünschen und Hoffnungen eine Thatsache werden zu lassen. Bei ersterer Gelegenheit wurde Beethoven Haydn durch den Kurfürsten selbst vorgestellt, bei der letzteren wahrscheinlich die definitive Verabredung getroffen. Daß Waldstein seine Hände im Spiel hatte, beweist wohl der berühmte Brief vom 29. Oktober 1792:

> „Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht aber keine Beschäftigung, durch ihn wünscht er noch einmal mit Jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen. Ihr wahrer Freund Waldstein."

Der ganze, sechzehn Jahre später von Reichardt so beredt geschilderte, hoch verfeinerte Musiksinn der Wiener Aristokratie spricht aus diesen wenigen Zeilen, in denen besonders die Einschränkung

der Bewunderung Haydns durch die Art ihrer Fassung auffallen muß. Offenbar stellt Waldstein Mozart über Haydn und erwartet von Beethoven bestimmt ein Hinausgehen über beide! Bekanntlich ist es Graf Waldstein, dem Beethoven eine seiner größten Klaviersonaten (op. 53) widmete.

Zwei Jahre nach Beethovens Weggange fegte die französische Invasion den Bonner Hof fort, und nur kurze Zeit hielt Max Franz noch einen Teil seiner Kapelle in Münster zusammen. Die große Rolle, welche der Westen Deutschlands durch Jahrhunderte auf musikalischem Gebiete spielte, hatte ihr Ende erreicht.

§ 3. Beethovens Wiener Studienjahre.

In der Zeit größter politischen Erregung erfolgte Beethovens Uebersiedelung nach Wien. In Paris war seit wenigen Wochen die Revolution proklamiert und Ludwig XVI. harrte als Gefangener des Volkes des Todesspruchs. Der im Frühjahr erklärte Krieg mit Oesterreich und Preußen nahm eine für Frankreich günstige Wendung und Marschall Custine war am 22. Oktober (eine Woche vor Waldsteins Abschiedsbrief) in Mainz eingezogen. Der Kurfürst von Köln war mit seinem Hofe geflüchtet. Unter solchen Umständen ist es gewiß zu verwundern, daß Beethovens Entsendung nach Wien mit Gewährung wenigstens der notwendigsten Geldmittel wirklich perfekt wurde; die Zahlungen hörten natürlich auf, als Max Franzs Kurfürstentum sein Ende erreichte und Beethoven blieb „ohne Gehalt beurlaubt, bis er einberufen werden würde".

Etwa am 10. November 1792 traf nach Thayers Nachweisen Beethoven in Wien ein, mietete sich ein Zimmer und ein Klavier und begann sofort sein Studium bei Haydn. Heimat, Anverwandte und wohl selbst die besten Freunde in Bonn entschwanden für die nächste Zeit seiner Erinnerung, und sein ganzes Sein konzentrierte sich auf die nunmehr gestellte Aufgabe, durch Haydn in die letzten Geheimnisse der Komposition eingeführt zu werden. Nur allzubald stellte sich aber heraus, daß Haydn wohl ein schöpferisches Genie, aber keineswegs ein hervorragender Lehrer war. Nach Ries' und Wegelers „Notizen" weigerte sich Beethoven, auf eins seiner ersten

Werke zu setzen „Schüler von Haydn", weil er „nie etwas von ihm gelernt habe". Diese Aeußerung der Enttäuschung gehört sicher der Zeit während oder kurz nach dem Unterricht bei Haydn an; später, nachdem Beethoven auch den ersehnten Unterricht im strengen Satze kennen und werten gelernt, wäre sie unmöglich gewesen. Denn in Wirklichkeit waren Mozart und Haydn doch seine Lehrer und Wegweiser, und blieben es zeitlebens. Was Beethoven suchte, konnte ihm freilich keiner seiner Lehrer geben, nämlich die Aufdeckung der Gesetze, welche immanent das künstlerische Schaffen beherrschen. Von Haydn konnte er nur lernen, daß man die Schulregeln nicht zu befolgen brauche; denn die Formeln auch für Haydns Praxis vermochte die Theorie einstweilen noch sehr stümperhaft aufzustellen. Die noch größere Freiheit der Gebarung aber, in welche Beethoven die eigene Individualität drängte, sollte noch lange nach seinem Tode den Theoretikern Rätsel aufgeben. Das, worüber Haydn vielleicht die besten Aufschlüsse hätte geben können, wäre jedenfalls die angewandte Formenlehre und die Behandlung der Orchesterinstrumente gewesen; es scheint aber, daß gerade das Beethoven nicht bei ihm suchte. Möglich ist freilich auch, daß sich Haydns Unfähigkeit, allgemeinere Gesichtspunkte hierfür zu entwickeln, herausstellte. Die erhaltenen Teile der theoretischen Schularbeiten Beethovens sind von Nottebohm genau untersucht worden*), wobei sich die gänzliche Unzuverlässigkeit des Werkes von J. von Seyfried „Beethovens Studien im Generalbaß, Kontrapunkt und der Kompositionslehre" (1832) herausgestellt hat. Sowohl aus den erhaltenen Schularbeiten als aus späteren, nämlich 1809 (zur Zeit der zweiten Besetzung Wiens durch die Franzosen) gemachten Auszügen Beethovens aus verschiedenen theoretischen Werken (Fux, Ph. E. Bach, Türk, Albrechtsberger, Kirnberger, Marpurg rc.) geht bestimmt hervor, daß sich Beethoven mit Zähigkeit in das landläufige Regelwesen mit seinen vielen Widersprüchen vertieft und durch Vergleichung verschiedener Systeme versucht hat, dem wirklich Verbindlichen auf die Spur zu kommen. Bezeichnend ist, daß er bei Haydn Kontrapunktarbeiten in den alten Kirchentönen gemacht hat; Haydn, der große Bahnbrecher des neuen Stils, hielt für den theo-

*) Allg. Mus. Ztg. 1863 u. 1864.

retischen Unterricht Fux' „Gradus ad Parnassum“ für besonders zweckdienlich. Der Unterricht bei Haydn dauerte nur bis Ende 1793, wo Haydn die zweite Londoner Reise antrat, war aber beinahe während seiner ganzen Dauer nur eine — durch die Umstände entschuldigte — Mystifikation Haydns, da der besonders durch sein Singspiel „Der Dorfbarbier“ (1796) bekannte tüchtige Komponist Johann Schenk (1753—1836), der ohne Anstellung in bescheidenen Verhältnissen in Wien lebte, bald nach dem Anfange der Studien bei Haydn hinter dessen Rücken Beethovens eigentlicher Lehrer im Kontrapunkt wurde und die Arbeiten durchkorrigierte, bevor sie Haydn zu sehen bekam. Da Beethoven vom Kurfürsten zu Haydn geschickt war, so war die Geheimhaltung dieses Sachverhaltes geboten und ein Aufgeben der Lektionen bei Haydn nicht wohl möglich; der Unterricht bei Schenk hörte auf, als Haydn bei seiner Abreise nach London Albrechtsberger den ferneren Unterricht Beethovens übertrug. Johann Georg Albrechtsberger (1736—1809), damals Kapellmeister am Stephansdom, war besonders als Kirchenkomponist angesehen, aber auch ein fleißiger Instrumentalkomponist; in seinen theoretischen Werken stützt er sich durchaus nur auf die modernen Tonarten und behandelt die Kirchentöne als „Antiquitäten“. Beethoven arbeitete mit drei wöchentlichen Lektionen bei ihm den einfachen und doppelten Kontrapunkt nebst Kanon und Fuge durch. Uebungen im Generalbaß hat Beethoven anscheinend weder bei Haydn (Schenk), noch bei Albrechtsberger gemacht, vermutlich aus dem sehr einfachen Grunde, weil er auf diesem Gebiete durch seine Bonner Lehrer und seine Praxis als Organist und Cembalist bereits eine Routine hatte, welche seine neuen Lehrer von weiteren Uebungen dispensierte.

Der Gewissenhaftigkeit und Strenge der Kritik, welche Beethovens Art zu komponieren charakterisiert, die ihn seine Entwürfe immer wieder umarbeiten ließ, ehe er ihnen eine definitive Gestaltung gab, tritt hier als eine durchaus analoge Aeußerung seiner künstlerischen Individualität das intensive Verlangen gegenüber, über die immanenten Gesetze des musikalischen Schaffens möglichst bestimmte Aufschlüsse zu erhalten. Daß ihm nicht genügte, was ihm seine Bonner und Wiener Lehrer geboten hatten, geht eben zur Evidenz aus den Zusammenstellungen der Hauptlehrsätze verschiedener Theoretiker hervor,

die er noch als fast 40jähriger unternahm. Ein eigentümlicher Widerspruch scheint darin zu liegen, daß Beethoven, der schon als Jüngling durch die Ideenfülle und Eigenartigkeit seiner freien Phantasie und durch Unerschöpflichkeit seiner Variierungen gegebener Themen das Erstaunen und die Bewunderung der sachverständigsten Kunstgenossen erregte, so mühsam produzierte. Thayer dürfte aber doch wohl die Lösung dieses Widerspruchs auf der falschen Seite gesucht haben, wenn er einen zeitlebens nicht überwundenen Mangel an Gewandtheit, auch seine musikalischen Gedanken auszudrücken, für Beethoven annehmen zu müssen glaubt*) und bezweifelt, daß Beethoven, auch wenn er der Schüler Leopold Mozarts gewesen wäre, dieselbe Gewandtheit der Schreibweise erlangt hätte, wie dieser. Der Ausspruch: „Kein Grad angeborenen Genies kann den Mangel gründlicher Unterweisung ersetzen", mag eine Wahrheit enthalten, muß aber für Beethoven ganz entschieden zurückgewiesen werden. Die Leichtheit des Ausdrucks in den durch Mozart und Haydn in Gang gebrachten Formen fehlte ihm sicher ebensowenig wie den sich ohne das Verlangen, über sie hinauszukommen, in ihnen bewegenden Epigonen derselben, den Pleyel, Wanhal und Konsorten, die an Leichtheit der Produktion mit Mozart konkurrierten. Aber gerade seine Meisterschaft in der freien Phantasie und Variation hatte ihm längst geoffenbart, daß der erste Einfall nicht jederzeit der beste ist, und ihn gewöhnt, von einem beliebigen Ausgangspunkte aus immer tiefer sich in das geheimnisvolle Jenseits der Phantasiethätigkeit zu verlieren, bis sich ihm unbekannte neue Pforten aufthaten. So sind seine Themen zuletzt gleichsam Schlußergebnisse eines längere Zeit, gleichviel ob nur in der Phantasie oder auch in niedergeschriebenen Skizzen fortgesetzten Variierens und Umwandelns, und nicht Mangel an Leichtheit des Ausdrucks, sondern vielmehr eine gewaltige Steigerung der an seine Produktion gestellten Anforderungen, eine hochgradig verfeinerte und geläuterte Kritik ist der Grund seines langsamen Arbeitens. Mozart hatte das Glück, in einer Zeit zum künstlerischen Schaffen zu erwachen, wo eine Rückkehr zum Naiven, Schlichtnatürlichen stattfand, wo alles, was einem melodienreichen Genie wie dem seinen entströmte, neu war und von unvergänglichem Werte erschien. Diese Zeit war vorüber; Haydn und Mozart hatten aus dem

*) Beethoven I. S. 158.

Füllhorne der schlichten Natürlichkeit so ungezählte Gaben gespendet, daß von dem, welcher als dritter neben sie gestellt werden sollte, mehr verlangt wurde, als ein Weitergeben ihrer Art, sich auszudrücken.

In welchem Umfange Beethoven sogleich bei seiner Ankunft in Wien Aufnahme in höchsten aristokatischen Kreisen fand, ist nicht mehr festzustellen. Aber da er in seiner Eigenschaft als Hoforganist des Kurfürsten von Köln, des Oheims des Kaisers Leopold II., auf dessen Kosten nach Wien gesandt war und zwar als Schüler des allverehrten Haydn, obendrein als Schützling des Grafen Waldstein, der mit den besten Häusern verwandt war und selbst erst vor kurzem Wien verlassen hatte, so ist kaum zu bezweifeln, daß er sogleich in die Gesellschaft eingeführt wurde. Als im Oktober 1794 Wegeler, damals Rektor der Universität, vor den in Bonn einrückenden Franzosen nach Wien flüchtete, fand er Beethoven bereits dauernd als Gast im Hause des Fürsten Karl Lichnowsky wohnend, der an jedem Freitag Kammermusik-Matinéen mit dem damals erst 16jährigen Schuppanzigh und drei ebenfalls noch sehr jugendlichen Genossen (Sina, Weiß, Kraft) veranstaltete. „Es war in der That ein Quartett von Knabenvirtuosen, aus welchem Beethoven, der einige Jahre älter war, machen konnte, was er wollte"*). Im Jahre 1808 urteilt Reichardt**): „Herr Schupanzigh selbst hat eine eigene pikante Manier, die sehr wohl zu den humoristischen Quartetts von Haydn, Mozart und Beethoven paßt, oder wohl vielmehr aus dem angemessenen launigen Vortrag dieser Musikwerke hervorgegangen ist." Natürlich spielte das Quartett nicht nur Beethoven, sogar zunächst nur wenig Beethoven, am wenigsten Quartette (die ersten 6, op. 18, erschienen 1801—2 und wurden nicht vor 1795 begonnen); es ist daher vielmehr anzunehmen, daß dieses jugendliche Quartett zuerst eine Rolle zu spielen hatte als Erzieher Beethovens zum Quartettkomponisten. Lichnowsky zahlte Beethoven von 1800 ab ein Jahrgehalt von 600 Gulden. Später (1799) erscheint auch ein jüngerer Bruder des Fürsten, der Graf Moritz Lichnowsky, unter Beethovens speziellen Freunden. Zu Beethovens ersten näheren Beziehungen gehörte ferner die zum Fürsten Lobkowitz, dessen Liebe zur Kunst sich später bis

*) Thayer a. a. O. I, 278.

**) Vertraute Briefe Nr. 13.

zur Mitübernahme der Direktion der großen Kgl. Theater für eigene Rechnung steigerte, welche ihn pekuniär ruinierte. Lobkowitz ist derselbe Fürst, der später (1809 ff.) zusammen mit Erzherzog Rudolph und Fürst Ferdinand **Kinsky** Beethoven ein Jahrgehalt von 4000 Gulden zahlte, um ihm völlige Muße zu freiem Schaffen zu sichern. Beim Fürsten Esterhazy wurde Beethoven durch Haydn eingeführt. Die besten Musiker Wiens hatten damals ihre Haupteinnahmen durch solche halbgesellschaftlichen Beziehungen zu den ersten Adelshäusern, sei es als ständige Mitglieder von deren Orchestern oder Kammermusiken, sei es durch ausnahmsweise Heranziehung zur Mitwirkung oder durch Bestellung neuer Kompositionen. Zu den hervorragendsten musikalischen Privatveranstaltungen gehörten auch die im Hause des Hofrats v. **Kees** (gest. 1795), wo sich alle musikalischen Notabilitäten Wiens zusammenfanden und besonders Haydns Symphonien gepflegt wurden. Die durch den Baron van **Swieten** als Sekretär einer aus Fürsten und Grafen bestehenden Gesellschaft von Musikfreunden veranstalteten Oratorienaufführungen fanden ebenfalls nur vor geladenem Publikum statt, zu dem aber Beethoven bald als besonders geschätzter Gast van Swietens gehörte. Van Swieten war ein begeisterter Verehrer der Musik Händels und Bachs, für welche er den Geschmack von Berlin nach Wien zu verpflanzen wußte. Trotz des Fehlens eines eigentlichen öffentlichen Konzertlebens und einer festen Anstellung, die ihm bestimmte Verpflichtungen auferlegt hätte, war sonach Beethoven in Wien schon nach kurzer Zeit tagtäglich, wenigstens während des Winters, stark in Anspruch genommen und lebte in einer hochkünstlerischen Atmosphäre, da selbst der Dilettantismus der in den Hausquartetten mitwirkenden Fürstlichkeiten auf einer respektablen Höhe des Künstlertums stand.

Wenn auch Beethoven ohne Zweifel in allen den Häusern, welche ihn zu ihren Musikabenden oder Matinéen heranzogen, für seinen Zeitverlust entschädigt wurde, so geschah das doch in einer Form, welche ihn als den gebenden Teil anerkannte. Seine schon in Bonn bemerkbare Abneigung gegen die Lehrthätigkeit steigerte sich begreiflicherweise mit der Stärkung seines Selbstbewußtseins als schaffender Künstler und nur sehr wenige Menschen konnten sich rühmen, seine Schüler gewesen zu sein, unter ihnen Lorenz (Lenz) von Breuning, der schon in Bonn und später in Wien mehrere

Jahre Beethovens Unterweisung genoß, aber schon im Frühjahr 1798 starb.

Der Kreis derer, welche das Genie des „kleinen und schmächtigen, dunkelfarbigen und pockennarbigen, schwarzäugigen und schwarzhaarigen“ *) eingewanderten Rheinländers zu würdigen wußten, erweiterte sich immer mehr; auch unter den Wiener Fachmusikern mehrten sich die freundschaftlichen Beziehungen Beethovens (Schenk, E. A. Förster, der Sänger Vogl, sowie die beiden mit mehr Recht zu den Musikern als den Dilettanten zu rechnenden N. von Zmeskall und G. R. Kiesewetter). Das Jahr 1795 führte endlich Beethoven in die große Oeffentlichkeit ein, und zwar als Pianisten und Komponisten, in letzterer Eigenschaft durch öffentliche Aufführung und Drucklegung. Ende März spielte er im Witwenfonds-Konzert **) (vgl. S. 25) sein Klavierkonzert in C-dur (als Nr. I [op. 15] gedruckt, aber erst nach dem II. in B-dur [op. 19] geschrieben ***), und Mitte Mai wurde in der Wiener Zeitung die Subskription auf die drei Trios op. 1 eröffnet, welche in Privatkreisen bereits durch mehrfache Aufführungen aus dem Manuskript lebhaften Beifall gefunden hatten. Das Erscheinen im Druck bedeutete freilich noch nicht ein Bekanntwerden in der Welt; als J. B. Cramer 1799 seine erste Tour auf dem Kontinent machte, nahm er von Wien, wo er und Beethoven sich in ehrlicher gegenseitiger Hochschätzung befreundeten, dieses Opus 1 als etwas Neues mit nach London †) und empfahl es seinen Londoner Freunden mit den Worten: „Das ist der Mann, der uns für den Verlust Mozarts trösten wird.“ Außer in engen Wiener (und Bonner) Kreisen brauchten die nun bald in größerer Zahl herauskommenden Werke Beethovens immer erst geraume Zeit, ehe sie bekannt wurden, und begegneten einer reservierten Aufnahme. Als ganz besonderer Erfolg muß es angesehen werden, daß Beethoven 1795 für den Ball der Gesellschaft der bildenden Künstler im Redoutensaale mit der

---

*) Thayer a. a. O. I. 253.

**) Da die Programme dieser Konzerte hauptsächlich von den Bestimmungen Salieris abhingen, glaubt Thayer schließen zu müssen, daß Beethoven um diese Zeit Schüler Salieris in der Komposition gewesen sei (I. 294).

***) Thayer a. a. O. I. 286.

†) Thayer a. a. O. II. 38.

Komposition der Menuette und deutschen Tänze betraut wurde, die so gefielen, daß sie im folgenden Jahre bei der gleichen Gelegenheit im kleinen Redoutensaale wiederholt wurden, was gegen allen Gebrauch war*). Ende 1795 spielte Beethoven in einem von Haydn im kleinen Redoutensaale unternommenen Konzerte das C-dur-Konzert; auch in einem Virtuosenkonzert trat er bald darauf als Mitwirkender (mit dem C-dur-Konzert) auf, nämlich im Januar 1796 in dem Konzert der Sängerin Bolla im kleinen Redoutensaale. Zu einem eigenen Konzerte brachte er es erst im Winter 1800/1801**), wo es ihm gelang, eines der Theater für einen Abend zur Verfügung gestellt zu bekommen. Die ganz eigenartigen Schwierigkeiten, welche sich damals dem Bekanntwerden eines auch noch so bedeutenden Komponisten entgegenstellten, sprechen sich in diesen Verhältnissen deutlich aus. Auch in Prag, das Beethoven 1796 in Begleitung des Fürsten Lichnowsky besuchte, trat er nicht in öffentlichen Konzerten auf, sondern vermehrte und verstärkte seine Beziehungen zu Mitgliedern der österreichischen Aristokratie. Ob er auch schon 1795 Prag besucht hat, ist nicht bestimmt erweisbar***). Die gute Aufnahme, die er 1796 in Prag fand, ermutigte ihn, seine Reise (ohne Lichnowsky) weiter auszudehnen, angeblich nach Dresden, Leipzig und Berlin; doch ist von einem Aufenthalt in den beiden sächsischen Städten nichts bekannt geworden. In Berlin spielte er mehrmals bei Hofe und fand in hohem Grade den Beifall König Friedrich Wilhelms II., der auch einen Versuch machte, ihn an Berlin zu fesseln, wozu wohl das gänzliche Fehlen eines Kammermusikkomponisten in Berlin ihn veranlaßte; wäre nicht schon im folgenden Jahre (1797) der Tod des Königs erfolgt, so hätte möglicherweise Beethovens ferneres Leben eine ganz andere Wendung erhalten. Eine Folge der Berliner Reise ist jedenfalls die Komposition der beiden Pierre Duport, dem Cellolehrer des Königs, gewidmeten Cellosonaten op. 5 (1797 gedruckt). Auch zu dem kunstsinnigen Prinzen Louis Ferdinand (gefallen 1806 in der Schlacht bei Saalfeld), der ein respektabler Klavierspieler und Komponist tüchtiger Kammermusik-

*) Thayer a. a. O. I. 297.
**) Allg. Mus. Ztg. III. 49.
***) Thayer a. a. O. II. 5.

werke war, trat Beethoven in Beziehung, befreundete sich oberflächlich mit dem Kapellmeister Himmel und wohnte mehreren Uebungsabenden der Singakademie unter Fasch bei, bei welcher Gelegenheit er sich mit freien Improvisationen hören ließ *). Zu einem öffentlichen Auftreten kam es auch hier nicht (Tomaschek erwähnt in seiner Selbstbiographie ein Konzert, das Beethoven 1798 im Konviktssaal zu Prag gab, in dem er u. a. auch sein C-dur-Konzert spielte). Dagegen finden wir ihn zu Ostern 1798 wieder beteiligt an dem Witwenfondskonzert Salieris und zwar mit seinem Quintett mit Blasinstrumenten (op. 16).

Ein undurchdringliches Dunkel bedeckt während des Sommers 1797 die Lebensgeschichte Beethovens; Beethoven soll während desselben einen Ausflug nach Ungarn (Preßburg, Pest) gemacht haben und darnach schwer erkrankt sein; die Krankheit soll den Grund zu seinem nachherigen Ohrenübel gelegt haben, welches bereits nach einigen Jahren sich zu einer hochgradigen Schwerhörigkeit steigerte und mit völliger Taubheit endete. Während der nächsten Jahre scheinen aber die Erscheinungen noch nicht derartig gewesen zu sein, daß sie ihn in der Ausübung seiner Thätigkeit als Spieler hinderten. Einen Anstoß zur Vervollkommnung seines Klavierspiels erhielt er durch das Auftreten eines Konkurrenten in Gestalt des als Komponist zwar seiner Zeit gefeierten doch bald vergessenen, als Klavierspieler aber und zwar auch auf dem Gebiete der freien Phantasie von Beethoven als bedeutend anerkannten Joseph Wölffl, eines geborenen Salzburgers und persönlichen Schülers Mozarts. Eine wahrhaft ungeheuerliche Größe der Hand (er soll eine Sexte über die Oktave gespannt haben) ermöglichte ihm übrigens Effekte, die ihm niemand nachmachen konnte. Auch das vorübergehende Erscheinen J. B. Cramers in Wien (1799) regte Beethoven zum Anstreben noch höherer Vervollkommnung seines Spiels an; Cramers Anschlag zog Beethoven dem aller anderen Klavierspieler vor. In dieselbe Zeit fällt auch ein Wettkampf Beethovens mit dem freilich tief unter ihm stehenden, aber damals sehr berühmten und gefeierten Daniel Steibelt (1765—1823) in den Salons des Grafen Fries, bei welchem Steibelt kläglich aus dem Felde geschlagen wurde.

*) M. Blumner, Geschichte der Berliner Singakademie (1891), S. XI.

Zwar dauerte es nachweislich bis in die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts, ehe Beethovens Name auf den Konzertprogrammen außerhalb Wiens erschien (die C-dur-Symphonie und das Septett op. 20 verbreiteten sich nach ihrer ersten Wiener Aufführung am 2. April 1800 ziemlich schnell in Deutschland); aber eine Reihe bedeutender Werke war bereits vor 1800 im Druck erschienen und hatte seinen Namen in die Welt hinausgetragen, 1795: die drei Trios op. 1; 1796: die drei Klaviersonaten op. 2 (Haydn gewidmet), das Streichtrio op. 3 (bereits in Bonn geschrieben), und das Streichquintett op. 4 (eine Bearbeitung des gleichfalls in Bonn komponierten Oktetts für Blasinstrumente); 1797: die beiden Cellosonaten op. 5 und die vielleicht auch schon in Bonn entstandene vierhändige Klaviersonate op. 6; 1798: die drei Klaviersonaten op. 10, die drei Streichtrios op. 9, das Klarinettentrio op. 11 und mehrere Hefte Klaviervariationen; 1799: die drei Violinsonaten op. 12 und die drei Klaviersonaten op. 14. Fehlten auch bis dahin gänzlich Orchesterwerke und Vokalsachen, so waren doch die der Allgemeinheit zugänglichen Klavier- und Kammermusikwerke wohl geeignet, der Beethovenschen Muse einen wenn auch zunächst kleinen und weitverstreuten Kreis von Verehrern zu verschaffen. Selbst die absprechenden Urteile von Kritikern, welche dem kühnen Geistesfluge des neuen Meisters nicht sogleich zu folgen vermochten, wie z. B. desjenigen, der 1799 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*) die drei Violinsonaten op. 12 besprach, mußten doch wirklich musikverständige Leser mehr neugierig machen, die Werke selbst zu sehen, als sie abschrecken: „Es ist unleugbar, Herr v. B. geht einen eigenen Gang: aber was ist das für ein bizarrer mühseliger Gang. Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt" u. s. w. Vermutlich derselbe Kritiker schrieb**) bezüglich der Variationen über „La stessa, la stessima": „Nein, es ist wahr, Herr v. B. mag phantasieren können, aber gut zu variieren versteht er nicht!"

Alle Biographen Beethovens schließen Beethovens Studienjahre, die Jahre des Lernens und des Zurückhaltens mit der Veröffentlichung großer Werke mit dem Jahrhundert ab. Thayer überschreibt

*) Jahrg. I. 570.

**) Jahrg. I. 607.

das 4. Buch (1800 beginnend) mit: „Beethoven auf der Höhe seines Schaffens.“ Thatsächlich hat aber Beethoven bereits vor 1800 eine Reihe der großen Werke geschrieben, welche nun zunächst die Welt in Staunen versetzen sollten: die erste Symphonie (op. 21), die ersten sechs Quartette (op. 18) und die beiden ersten Klavierkonzerte (op. 15 und 19). Mit Ausnahme der Symphonie waren dieselben auch schon den ihm näher stehenden Wiener Musikfreunden bekannt, insbesondere waren die Quartette bereits mehrfach gespielt und zum Teil stark umgearbeitet worden, ehe Beethoven sich zu ihrer Publikation entschloß*).

Auf ein wichtiges Zwischenglied zwischen den Quartetten Haydns, Mozarts und denjenigen Beethovens weist Thayer nachdrücklich hin, nämlich Emanuel Alois Förster (1757—1823), dessen 3 Quartette op. 16 im Jahre 1799 in der Allg. Mus. Ztg. eine Besprechung erfuhren, wie sie ohne Zweifel ganz ähnlich Beethoven zu teil geworden wäre, dessen erste Quartette aber diese Zeitung überhaupt nicht besprochen hat („zu weite Ausspinnung der Themen, Bizarrerie und Härte der Harmonie“ ꝛc.). (W. Langhans**) nimmt, wahrscheinlich irregeleitet durch Thayers Form des Hinweises diese Besprechung von Försters op. 16 wirklich für eine solche von Beethovens op. 18). Beethoven schätzte Förster sehr hoch, sah in ihm den besten Lehrer des Kontrapunktes und oktroyierte ihn dem Grafen Rasumoffski als Lehrer der Quartettkomposition. Wenn auch Beethoven ihn später „seinen alten Meister“ nennt, so ist doch darum wohl nicht gerade zu schließen, daß er geregelten Unterricht von ihm erhalten, wohl aber daß Beethoven viel durch seine fleißig von Schuppanzigh und Genossen bei Fürst Lichnowsky gespielten Quartette lernte, ehe er selbst mit Quartetten hervortrat. Auf Beethovens Veranlassung veröffentlichte Förster eine „Anleitung zum Generalbaß“ (1805). Wie ernst es Beethoven mit seinem Debut als Quartettkomponist nahm, geht auch weiter daraus hervor, daß er nochmals Violinunterricht nahm (bei Krumpholz). Daß aber auch seine Freunde und Protektoren dem Uebertritte Beethovens auf dieses Ge-

*) Thayer a. a. O. I. 111.

**) Geschichte der Musik des 17., 18. u. 19. Jahrhunderts (1882—86), 2. Bd. S. 214.

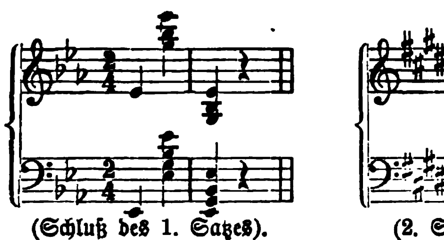
dieser besondere Bedeutung beimaßen, beweist die Schenkung eines hochwertvollen kompletten Quartetts altitalienischer Streichinstrumente an Beethoven seitens des Fürsten Lichnowsky*). Nunmehr beginnt die Zeit, wo Schuppanzigh seinen Quartettprogrammen jene stereotype Form geben konnte, welche Reichardt im Jahre 1808 vorfand: je ein Quartett von Haydn, Mozart und Beethoven (in dieser Folge), eine Gruppierung, die bekanntlich noch heute, 100 Jahre später für einen großen Prozentsatz aller Quartettabende festgehalten wird; und wenn auch etwas langsam, so doch im Laufe des nächsten Jahrzehnts tritt Beethoven nun auch mit seinen Symphonieen dauernd als dritter und größter neben Haydn und Mozart auf den Programmen der Orchesterkonzerte hervor.

§ 4. Beethoven der Meister.
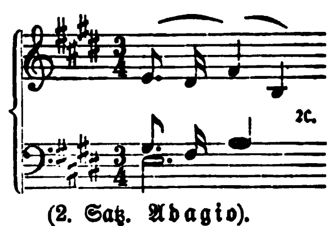
Die Versuche einer Würdigung der Eigenart Beethovens im Unterschiede von Haydn und Mozart und des näheren Nachweises, worin der in ihm repräsentierte Fortschritt der Kunst über jene beiden hinaus bestehe, hat vielfach zu schiefen Urteilen und unnötigen Herabsetzungen nicht nur seiner beiden großen Vorgänger, sondern auch vieler seiner eigenen Werke, nämlich derjenigen geführt, welche man als ‚noch ganz im Geiste Haydns und Mozarts geschrieben', hinstellen zu müssen glaubte. So trifft man z. B. fortgesetzt in den mit Begeisterung geschriebenen Analysen der Werke im 3.—5. Bde. von Lenz's „Beethoven" (1855—60) Hinweise auf die „Haydn-Mozartsche Schablone" — ein Ausdruck, den man gewiß Bedenken tragen sollte, auf Werke der beiden Meister selbst anzuwenden, der nur seine Berechtigung hat für die kraft- und geistlosen Nachbeter beider, am wenigsten aber auf den jungen Beethoven. Gewiß ist es ein verkehrter Gesichtswinkel für die Betrachtung der Werke Beethovens, seine Bedeutung in den Abweichungen von den Pfaden Haydns und Mozarts zu suchen. Es war nicht Beethovens Mission und konnte sie nicht sein, schon wieder einen neuen Stil und neue Formen zu schaffen, nachdem seit kaum einem halben Jahrhundert

*) Thayer a. a. O. II. 118.

sich eine der merkwürdigsten Wandlungen auf diesem Gebiete zu vollziehen begonnen hatte, welche die Musikgeschichte aufzuweisen hat; sein Beruf war: diese Umwandlung aufzunehmen und weiterzuführen. Ganz mit Unrecht hat man übermäßiges Gewicht darauf gelegt, daß Beethoven die Zahl der Sätze der Sonate hie und da auf zwei reduziert, daß er die zumeist eingehaltene Ordnung derselben gelegentlich verändert, seltenere Tonarten-Kontrastierungen gewagt hat — darin liegt seine Größe nicht. Stellt doch schon Haydn den zweiten Satz seiner großen Es-dur-Sonate in der Tonart der kleinen Obersekunde (E-dur!) gegenüber:



(Schluß des 1. Satzes).



(2. Satz. Adagio).

und schafft damit einen Präcedenzfall, nach welchem selbst Schuberts Cis-moll-Adagio in der B-dur-Sonate kaum mehr Verwunderung erwecken kann. Nachdem einmal das Gesetz der Tonarteinheit für sämtliche Sätze eines musikalischen Werkes durchbrochen war, welches für die alte Suite als verbindlich galt (aber die Durchbrechung ist bereits bei den italienischen Sonatenkomponisten des ausgehenden 17. Jahrhunderts nichts seltenes), führte das Bedürfnis stärkerer Wirkungen mehr und mehr zu gelegentlichem Verleugnen des neuen Schematismus der Kontrastierung des zweiten Satzes durch die Subdominanttonart oder (in Moll) deren Parallele, den aber doch nicht einmal Mozart streng durchführte. Für den inneren Ausbau der Sonatenform hatte Haydn gewiß nichts weniger als ein starres Schema geschaffen; den Dualismus des Thematischen, die abschließende Lösung des durch denselben gegebenen Konflikts und die reiche Ausbeutung der Gegensätze in der Durchführung, diese hervorragendsten Charakteristika des neuen Stils hat Beethoven von Haydn und Mozart als unschätzbares Erbe übernommen und treulich gehütet und gemehret. Die Weitung der Dimensionen der einzelnen Elemente

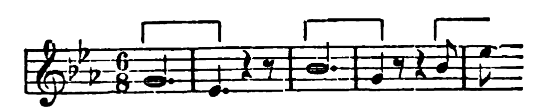
lag nahe und war nicht einmal eine Neuerung, sondern ein seit einem Jahrhundert allmählich fortschreitender Prozeß. („Solche kleine Werkchen nannte man damals Sonaten" schrieb G. Pölchau in sein Exemplar der Triosonaten op. 2 von G. B. Vitali, 1667.) Haydn und Mozart selbst lassen in ihren Werken dieses fortschreitende Erweitern der Dimensionen erkennen; von ihnen führen (für das Quartett) E. A. Förster und (für die Klaviersonate) Clementi zu Beethoven hinüber. Nur zu gern feiert man Beethoven als den Meister, der „die Form zersprengte", und verschließt sich dabei absichtlich der Erkenntnis, daß gerade er in seinen größten Werken (bis hinauf zur 9. Symphonie) die Formen hochgehalten hat, welche ihm Haydn und Mozart überlieferten. Es ist müßig, in solchen äußerlichen Dingen den Nachweis der eigenartigen Größe Beethovens zu suchen; seine Bedeutung liegt vielmehr in der Ursprünglichkeit und Stärke seines Empfindens und in einer gegenüber seinen Vorgängern sich immer mehr steigernden Vermannigfaltigung, Vertiefung und Verfeinerung der Mittel des Ausdrucks. Zu diesen Mitteln gehören natürlich letzten Endes auch die großen Formen, in erster Linie aber das kleine Detail. Acht thematische Takte von Beethoven neben ebensoviele von Mozart oder Haydn gestellt, werden bei geschickter Wahl mehr Aufschluß geben können über die Unterschiede der drei Individualitäten als umständliche Untersuchungen über ihre Handhabung der großen Formen. Freilich muß man, um im Kleinen Beethoven verstehen zu können, im stande sein, das Kleine wirklich bis ins Kleinste zu enträtseln. Das ist vielen Kunstverständigen unter seinen Zeitgenossen nicht gelungen und gelingt auch heute noch vielen nicht. Die früh geübte und zu hoher Meisterschaft gebrachte Kunst des Variierens und Phantasierens über ein gegebenes Thema hatte Beethoven an die kompliziertesten Verhüllungen und Durchbrechungen der Konturen des melodischen Gedankens gewöhnt und ihm auch die intrikatesten rhythmischen und harmonischen Bildungen so geläufig gemacht, daß selbst grundlegende thematische Ideen oder doch wenigstens deren Ausspinnungen gern Formen annehmen, wie sie seinen Vorgängern zwar nicht fremd, aber doch bei ihnen fast nur in Durchführungsteilen oder Variationen anzutreffen sind. Das eigentümlich zerstückte Wesen, das den Zeitgenossen an seinen Werken so auffallend war, das sie nicht würdigen konnten, weil sie es nicht verstanden,

beruht besonders auf einer vollständigen Beherrschung der von der schlichten Natur am stärksten abweichenden möglichen Verwendungen der Pausen. Wenn daher dem Rezensenten der Salieri gewidmeten drei Violinsonaten op. 12*), „nachdem er sich durch diese ganz eigenen, mit seltsamen Schwierigkeiten überladenen Kompositionen durchgearbeitet", zu Mute war, „wie einem Menschen, der mit einer genialischen Freude durch einen verlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue (!) alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam", so bekennt er damit, daß er außer stande war, die nicht einmal besonders komplizierte durchbrochene Arbeit dieser uns heute so geläufigen und so lieben Sonaten (besonders Nr. 1 D-dur und Nr. II A-dur) zu verstehen und zu genießen. Freilich, wer in der wie mit frisch geölten Rädern laufenden glatten Melodik der Pleyel, Wanhal und Genossen das Ideal künstlerischer Faktur erblickte, dem mochte wohl Beethoven einigen Schwindel verursachen. Aber das Urteil dieses Rezensenten ist in seiner Art ehrenwerter als dasjenige des ein Vierteljahrhundert nach Beethovens Tode schreibenden Lenz, der die D-dur-Sonate die schwächste des Werkes nennt und findet, daß der erste und letzte Satz „über das Gewöhnlichste in der alten Instrumentalwelt nicht hinauskommen" und ganz „im Haydn-Mozartschen Formalismus befangen" sind. In welch hohem Maße Beethoven mit der Rollenverteilung der beiden Instrumente schon in diesem Werke über Mozart hinausgegangen, ist ihm merkwürdigerweise verborgen geblieben. Freilich verrät gar mancher Satz des guten Lenz, daß er von der Notwendigkeit eines Eindringens in den musikalischen Zusammenhang, die Sinngliederung, durch welches erst der eigentliche Wert der durchbrochenen Arbeit erkennbar wird, kaum eine Ahnung hatte. Versteigt er sich doch zu der unglaublichen Auslassung**): „Die Vielfältigkeit gleich berechtigter Interpretationen ist der beste Beweis der vollbrachten Wirkung. Was so hin und her gefühlt, hin und her gedacht wird, das ist ganz eigentlich das Leben in der Kunst (!). Der Wert einer interpretativen Idee kann auch

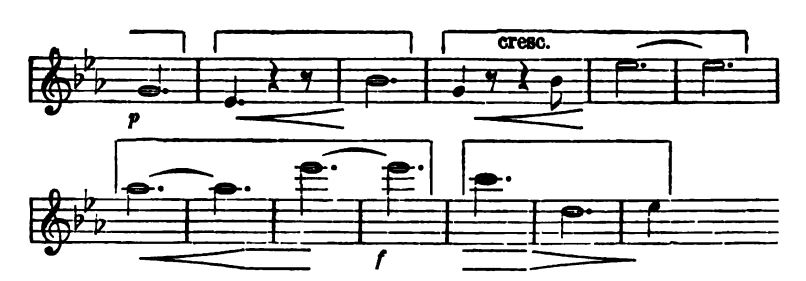
*) Allg. Mus. Ztg. I. 570.

**) W. von Lenz, „Beethoven, eine Kunststudie" 3. Bd. S. 149.

gegen den Komponisten Recht behalten (!!)." Leider ist Grund für den Verdacht, daß auch heute noch, wieder 40 Jahre nach Lenz, die Ueberzeugung von der Notwendigkeit systematischer Schulung des musikalischen Verständnisses keine allgemeine ist; und so mag es denn heute noch recht viele Hörer geben, für welche eine Pause immer ein Ende ist, auch im Thema der Klaviersonate op. 7:
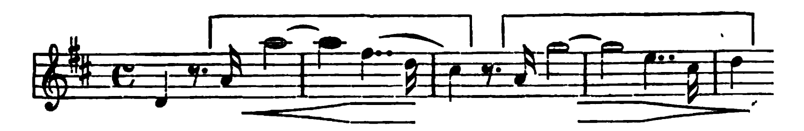


und denen dann begreiflicherweise mit Lenz dieses Thema „ziemlich unbedeutend" und „nicht viel sagend" erscheint und „über die Haydn-Mozartsche Schablone nicht hinauskommt". Lenz hat das Thema ebensowenig verstanden, wie Marx, der die (nach Lenz' Urteil) „feine Bemerkung" macht*), daß „in demselben der eigentliche Hauptsatz erst mit dem 4. Takte eintrete, die vorhergehenden vier, diesem Satze nicht angehörend, harmonisch und melodisch zu wenig entwickelt seien (sie haben nur einen Akkord, also nicht die kleinste Bewegung oder Gegenstellung von einem Akkorde zum andern), als daß sie als Satz gelten könnten. Sie sind bloß Einleitung in Ton und Bewegung des Hauptsatzes." Wie anders stellt sich aber dieses Thema dar, wenn man begreift, daß die Pausen hier nicht Enden sind:



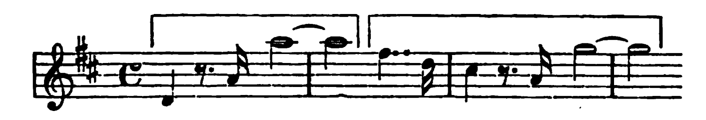
Dieser kühne Ansturm über die „Verhaue" der Pausen hinweg bis zum höchsten es''' und f''' seines Klaviers: das ist Beethoven, der sich gegen die flügellahme Marxsche „Interpretationsidee" wohl mit gewohnter Grobheit verwahren würde.

*) Kompositionslehre, 3. Bd. [5. Aufl.] S. 302.

Wer Pausen im Motiv nicht verstehen kann, versteht auch lange Noten nur als Ende; für ihn ist die Emphase des 1. Themas der D-dur-Sonate op. 12 I. ebenso unverständlich:



Das sind zwar nicht elementare Erscheinungen auf melodisch-rhythmischen Gebiete; aber das Verständnis für solche Bildungen ist die Voraussetzung für die Würdigung Beethovens. Wer hier hört:



für den ist der gesamte Beethoven ein Buch mit sieben Siegeln; er steht auf dem Standpunkte des Kritikers der Allgemeinen Musikalischen Zeitung und würde ehrlich handeln, wenn er sein Urteil dem jenes anschlösse.

Das Herausgreifen dieser beiden Stellen ist ein ganz willkürliches; fast auf jeder Seite finden sich Gestaltungen, die ebenso durch verkehrte Deutung ihres eigentlichen Gefühlsinhalts verlustig gehen und zu kraftlosen Schemen oder verzerrten Fratzen werden. Daß Beethoven unter der mangelhaften rhythmischen Bildung seiner Zeitgenossen mehr zu leiden hatte als andere Komponisten (ausgenommen Bach), ist nur die natürliche Folge seines leidenschaftlichen Empfindens, das ihn zwang, über das juste milieu öfter hinauszugehen als Haydn und Mozart. Der wortkarge und im sprachlichen Ausdruck nur selten über eine gewisse Derbheit und Kernigkeit hinauskommende niederdeutsche Beethoven offenbart, sobald er seine eigenste Sprache, diejenige der Töne redet, eine Beredsamkeit, einen Reichtum an Ausdrucksformen und Nuancen von der herzinnigsten Naivetät bis zur erschreckendsten Gewalt des Zornes, wie sie vor ihm nicht einmal geahnt wurde.

Das Virtuosenhafte, welches in der Faktur anderer Komponisten allmählich anfing, sich breit zu machen, das Blendende, einen unschein-

baren und geringwertigen Kern mit einer glänzenden und farbenreichen Schale umhüllende, das mehr schwer scheinende, als wirklich schwere, dem die Wölffl, Steibelt u. a. ihre berauschenden Erfolge verdankten, verschmähte Beethoven; zwar zieht er wie Clementi, dem er manche Anregung verdankt, alle Hilfsmittel der fortgeschrittenen Pianofortetechnik heran, vermeidet aber noch mehr als Clementi, daß das Brillante, Effektvolle als solches hervortritt. Mit Eifer studiert er auf das eingehendste die Leistungsfähigkeit aller Instrumente, aber nicht, um „dankbar" für dieselben zu schreiben, sondern nur, um sich minder behindert zu sehen in der freien und vollen Aussprache seiner Ideen. So lernte er voller Freude von Bottesini, wessen der Kontrabaß, von B. Romberg und Duport, wessen das Violoncell, von Punto (Stich), für den er die Hornsonate op. 17 schrieb, wessen das Horn fähig sei; so verstand er es, die um die Wende des Jahrhunderts für alle Instrumente in Aufnahme kommende Richtung auf konzertfähige Virtuosität für eine Erhöhung der an die Instrumente auch im Orchester zu stellenden Anforderungen auszubeuten und die gesteigerte Technik derselben zu einer selbstverständlichen Sache zu machen.

Die C-dur-Symphonie erschien noch 1801 bei Hoffmeister und Kühnel in Leipzig im Druck und wurde sofort im Gewandhauskonzert aufgeführt. Die Allgemeine Musikalische Zeitung sagt unterm 6. Januar 1802 über die erste Hälfte der Saison: „Die neuesten Symphonien großer Meister — wir führen nur die letzten Haydnschen und die vor ganz kurzem herausgegebene geistreiche, kräftige, originelle und schwierige (nur mit Details hin und wieder zu reichlich ausgestattete) Symphonie von Beethoven an" u. s. w. (diese Notiz wurde von Thayer*) nicht bemerkt). Der 1805 in Wien sich aufhaltende Carl Maria von Weber schreibt**) in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung über eine Aufführung des Werks in den Salons des Bankiers von Würth in Wien: „Eine herrliche Kunstschöpfung. Alle Instrumente sind trefflich benutzt, ein ungemeiner Reichtum schöner Ideen ist darin prächtig und anmutig entfaltet und doch (!) herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht" (leider schließt sich hieran eine von wenig Verständnis zeugende Besprechung der

*) Vgl. seine Bemerkung a. a. O. I. 135.
**) Jahrg. VII. 321.

Eroica). Auch als Komponist für die Bühne war 1801 Beethoven zum erstenmal in Wien mit entschiedenem Erfolg aufgetreten und zwar mit dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ (Gli uomini di Prometeo, Buch von dem Tänzer Salvatore Vigano), das am 21. März 1801 zum erstenmal und 1801—2 29 mal gegeben wurde.

Nun wird Beethoven allmählich eine musikalische Macht; seine Orchesterwerke und Kammermusikwerke treten neben diejenigen Haydns und Mozarts auf die Konzertprogramme, werden zwar angefochten, beschäftigen aber das Interesse in der lebhaftesten Weise, und mehr als alle Konzertberichte beweist die schnell sich mehrende Nachfrage der Verleger nach neuen Werken (Artaria, Traeg und Mollo in Wien, Hoffmeister und Breitkopf & Härtel in Leipzig) das wachsende Ansehen des neuen Meisters. Anfang 1803 führte Beethoven in einem eigenen Konzerte im Theater an der Wien die D-dur-Symphonie (Nr. II.), das C-moll-Klavierkonzert und das Oratorium „Christus am Oelberg“ den Wienern zum erstenmal vor und zwar nahm er doppelte Preise für alle Plätze, ein Beweis, wie sehr sein Renommee gestiegen war. Die neue Symphonie erschien kurz darauf im Druck und wurde noch 1804 zweimal im Gewandhauskonzert zu Leipzig gespielt. Symphonie und Konzert wurden 1804 auch im Augartenkonzert gespielt (das Konzert von Beethovens Schüller Franz Ries, der damit zum erstenmal öffentlich auftrat), das Oratorium sogar innerhalb Jahresfrist viermal aufgeführt. Beethoven selbst war 1803 (aushilfsweise) am Theater an der Wien „mit einem ansehnlichen Gehalt“ engagiert*) und verdankte es diesem Umstande, daß er das Theater für sein Konzert erhielt. Der Erfolg des Oratoriums wurde nun aber die Veranlassung, daß Beethoven 1804 mit der Komposition einer Oper beauftragt wurde, freie Wohnung im Theater und Zusicherung eines Gewinnanteiles erhielt. Am 20. November 1805 erfolgte die erstmalige Aufführung des Werkes „Fidelio oder Die eheliche Liebe“ unter den denkbar ungünstigsten Umständen; denn seit dem 13. November hatten die Franzosen Wien besetzt, der Hof und hohe Adel hatte Wien verlassen, und der Beifall des wenig zahlreichen Publikums war ein geringer. Dasselbe Schicksal

*) Thayer, a. a. O. II. 217.

hatten die ersten Wiederholungen und erst bei der Wiederaufnahme 1806 (mit Reduktion der Aktzahl von drei auf zwei) wuchs das Interesse an dem Werke. Doch kam die ganze Größe desselben erst seit 1822 zur Geltung, wo in Wilhelmine Schröder-Devrient die erste geniale Interpretin der Titelrolle erstand. Für die Aufführungen von 1806 arbeitete Beethoven die Overtüre zu der Gestalt um, in welcher sie heute als die 3. (große) Leonoren-Ouvertüre bekannt ist. Der von Beethoven eigentlich gewünschte Titel „Leonore" wurde durch den veränderten „Fidelio" ersetzt aus Rücksichtnahme auf Paër, der dasselbe Textbuch unter dem Titel „Leonore" komponiert hatte.

Dem Oratorium „Christus am Oelberg" hatte man vorgeworfen, daß es zu dramatisch sei, und deshalb Hoffnungen auf Beethoven als Opernkomponisten gesetzt; nun stand man in Beethovens erster (und einziger) Oper der befremdlichen Erscheinung gegenüber, daß die Instrumentalbegleitung neben der Singstimme als gleichberechtigter Faktor an dem Ausdrucke der Empfindungen beteiligt wird. Ja, die Sänger und Sängerinnen beschwerten sich über das Ungewohnte von Beethovens Melodieführung und selbst der damals in Wien weilende Cherubini vermochte nicht zu vollem Verständnis des Werkes zu gelangen. In demselben Jahre (1805) erschien die Sinfonia eroica in Druck, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet anstatt wie ursprünglich beabsichtigt Napoleon, dessen Annahme der Kaiserwürde Beethoven veranlaßte, auf dem Titelblatte seinen Namen zu radieren. Diese (3.) Symphonie wich so bedeutend aus dem Geleise der beiden ersten, daß Weber sie in der bereits erwähnten Besprechung als eine „sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie" bezeichnete, die ein Uebermaß des „Grellen und Bizarren" enthalte.

Neben Beethoven oder vielmehr in der allgemeinen Wertschätzung über ihm stand der nun schnell alternde Haydn, von Beethoven und anderen jüngeren Musikern kurz mit „Papa" angeredet. Er, der in dem Jahre, wo er Beethoven als Schüler angenommen (1792), die Meinung aussprach, er werde wohl bald diesem das Feld räumen müssen, hatte noch kurz vor Schluß des Jahrhunderts seine „Schöpfung" und im Frühjahr 1801 die „Jahreszeiten" herausgebracht und damit seinem Ruhme und seiner Popularität die

Krone aufgesetzt. Diese beiden Werke wirkten in hohem Grade anregend zur Wiederbelebung des Chorgesanges in Deutschland; denn selbst kleinere Städte (wie z. B. schon 1804 Chemnitz mit der „Schöpfung") veranstalteten Aufführungen dieser beiden Lieblinge des deutschen Volkes. Erst auf dem Umwege über Haydn kamen auch Händels Oratorien nun wieder zur Geltung. Haydn hat mit diesen beiden großen Oratorien sein Lebenswerk beschlossen. Außer einigen kleinen Vokalsachen (besonders Bearbeitungen schottischer und walisischer Lieder für die Sammlung, für welche nachher Beethoven an seine Stelle trat) schrieb er nichts mehr, sondern lebte nun in stiller Zufriedenheit mit dem Erreichten, in dem Bewußtsein, daß er nicht mehr schreiben dürfe. Rührend sind die Schilderungen, die Reichardt*) von seinem Besuche Haydns i. J. 1808 giebt. Während der zweiten Okkupation Wiens durch die Franzosen im Jahre 1809 am 31. Mai starb der „Liebling Wiens".

Während der Jahre 1803—4 hatte Abt Vogler, dessen Stern stark im Verbleichen war, seinen Sitz in Wien aufgeschlagen, wo J. B. Gänsbacher und K. M. v. Weber seine Schüler wurden. Vogler erhielt gleichzeitig mit Beethoven von Schikaneder einen Opernauftrag und erledigte denselben schneller und müheloser als Beethoven, der anscheinend mit Schikaneders Text überhaupt nicht zurecht kam (es war nicht der des Fidelio). Voglers „Samori" wurde am 17. Mai 1804 gegeben und enttäuschte die Wiener stark, obgleich dieselben durch eine Konzertaufführung der bereits 20 Jahre alten Oper „Castor und Pollux" von Vogler und einer für die Feier seines 30jährigen Priestertums komponierten Messe**) Gelegenheit gehabt hatten, sich ein Bild von dem zu machen, was ihnen Vogler bieten konnte. Zwar versichert K. M. v. Weber in einem Briefe an Susan, daß „Samori" das Theater an der Wien gerettet habe***); doch verließ Vogler wenige Wochen später Wien für immer. Sein unruhiges Wanderleben fand sein Ende durch sein Engagement als Hofkapellmeister in Darmstadt (1807), wo er 1814 starb. Voglers Mißerfolg in Wien ist vollkommen

*) Vertraute Briefe. I. 163.

**) Allg. Mus. Ztg. VI. 250.

***) Vgl. K. v. Schafhäutl „Abt G. J. Vogler" 1888, S. 54.

verständlich angesichts der seit 1803 begonnenen Einbürgerung der Cherubinischen Opern in Wien (23. März „Lodoiska", 14. August „Die Tage der Gefahr" [Der Wasserträger], 6. November „Medea", 18. Dezember „Der St. Bernhardsberg" [Elisa]). Luigi Cherubini ist ohne Zweifel eine der bedeutendsten Künstlerindividualitäten der Zeit Beethovens, über dessen Lebenszeit diejenige Cherubinis nach rückwärts und vorwärts erheblich hinüber ragt (vgl. S. 142). Wie ihn gleich bei seiner Ankunft in Paris (1788) Glucks Opern aus dem italienischen Geleise drängten, so machte Haydns neuer Orchesterstil, als er zum erstenmal eine seiner Symphonien in den Konzerten der Loge Olympique hörte, einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er „ganz erstaunt und entzückt, zuletzt blaß und fast versteinert dastand .... der schöne Augenblick hat gewiß für seinen nachherigen Geschmack und Kunststil entschieden"*). Cherubini war eine gerade, ehrliche und ernste Natur und hatte sehr unter der Ungnade Napoleons zu leiden, welche er durch ein abfälliges Urteil über dessen Musikverständnis erregt hatte, als derselbe noch General war. Daher die Unmöglichkeit für ihn, in der großen Oper eins seiner Werke herauszubringen, welche vielmehr nur durch das kleine Theater de la Foire St. Germain gegeben wurden. 1805 folgte er daher gern der Aufforderung, eine Oper für Wien zu schreiben, wo er Mitte 1805 eintraf und am 25. Februar 1806, ein Vierteljahr nach dem „Fidelio", die auf einen deutschen Text komponierte Oper „Faniska" aufführte, die Haydns und Beethovens vollen Beifall fand. Der damals in Schönbrunn residierende Napoleon befahl Cherubini als Direktor seiner Hofkonzerte; doch blieb das Verhältnis auch ferner ein gespanntes. Zu herzlichen Beziehungen zwischen Cherubini und Beethoven kam es nicht; das verschlossene Wesen beider Männer stand dem im Wege. Cherubini fand Beethoven „toujours brusque"; daß Beethoven „voller Aufmerksamkeit und Verehrung" für Cherubini gewesen, verbürgt eine Aussage Grillparzers**). Wenn auch sehr wahrscheinlich Cherubini sich niemals ganz in den Ideenkreis Beethovens hineinzuleben vermochte und daher manche seiner stärksten Ausdrucksmittel ebenso wie andere

---

*) Reichardt, Vertraute Briefe aus Paris I. 97.

**) Thayer a. a. O. II. 282.

Zeitgenossen als Härten und Bizarrerien empfand, so stehen doch seine eigenen Leistungen viel zu hoch, als daß man annehmen dürfte, die Größe Beethovens sei ihm überhaupt nicht aufgegangen.

Der Bekanntenkreis Beethovens hatte sich inzwischen stetig erweitert, und es ist wohl ein Zeichen des außergewöhnlichen Ansehens, das derselbe genoß, daß 1805 der Erzherzog Rudolph, ein Bruder des Kaisers, sein Schüler in der Musik wurde. Zu den früheren Gönnern, von denen der russische Graf von Browne noch nachträglich zu nennen ist (Beethoven widmete sowohl ihm als seiner Gattin mehrere Werke), waren als neue gekommen Graf Brunswick, Fürst Kinsky, Graf Rasumoffski, Graf Erdödy (bei letzterem fand Reichardt 1808 Beethoven wohnend). Von Schülerinnen Beethovens sind als besonders hervorragend hervorzuheben Dorothea von Ertmann, Gemahlin eines österreichischen Offiziers, und Marie Bigot, deren Gatte Bibliothekar des Grafen Rasumoffski war. Während der Jahre 1800—1803 hatte auch der als Klaviervirtuose und Komponist unzähliger instruktiven Klavierwerke bekannte Karl Czerny (1791—1857) das Glück, Beethovens Unterricht im Klavierspiel zu genießen; wenn trotzdem nicht Czernys, sondern vielmehr J. B. Cramers Etüden heute als für das Studium Beethovenscher Klaviermusik zweckmäßig vorbereitend gelten, so ist dafür die Erklärung in der selbst durch Beethovens Unterricht nicht ausgerotteten Neigung Czernys für das rein Virtuose zu suchen; Cramer hingegen ist sogar sicher nicht ohne Einfluß auf Beethovens Schreibweise gewesen. Joh. Nepomuk Hummel, der zur Zeit, wo Beethoven nach Wien kam, bereits Konzertreisen als Pianist machte (er begann dieselben 11jährig), verdankte seine Ausbildung Mozart und ist zu Beethoven nicht in nähere Beziehung getreten, obgleich er bis 1816 in Wien lebte, 1804—11 als Stellvertreter Haydns in der Kapellmeisterstelle beim Fürsten Esterhazy. 1816 wurde er Hofkapellmeister in Stuttgart, 1819 in Weimar, wo er 1828 seine bekannte Klavierschule herausgab.

§ 5. Beethoven verliert das Gehör.

Von entscheidender Bedeutung nicht nur für Beethovens fernere Lebensschicksale, sondern auch für die Richtung, welche sein Kunstschaffen nahm, wurde das zufolge der erwähnten Erkrankung i. J. 1797 sich allmählich entwickelnde Ohrenleiden, welches bereits im Jahre 1801 (also als Beethoven erst 31 Jahre alt war) einen beunruhigenden Charakter angenommen hatte, sodaß Beethoven zwei vertrauten Freunden, dem Kurländer Karl Amenda (1. Juni) und Wegeler (29. Juni) davon Mitteilung machte und seine Sorge aussprach, des für den Musiker wichtigsten Sinnes binnen kurzem ganz verlustig zu gehen.

Obgleich die Schwerhörigkeit zunächst nur eine derartige war, daß selbst die mit Beethoven täglich verkehrenden sie nicht bemerkten, und in Fällen, wo sie hätte auffallen können, seine von jeher bekannte Zerstreutheit als Ursache der Mißverständnisse galt (Beethoven bittet sowohl Amenda als Wegeler, seine Mitteilung als tiefes Geheimnis zu bewahren), so wirkte doch die Befürchtung eines gänzlichen Verlustes des Gehörs so niederdrückend auf sein Gemüt, daß er für Momente der Verzweiflung nahe war und nur durch das Bewußtsein seines Künstlerberufs verhindert wurde, sein Leben selbst zu enden. In solch trüber, von Todesahnungen erfüllter Stimmung setzte er am 6. Okt. 1802 das unter dem Namen des „Heiligenstädter Testaments" bekannte Schriftstück auf, in welchem er für seine beiden Brüder über seine Seelenzustände Rechenschaft ablegte. Der Schluß des Postskriptums zeigt, daß seine Hoffnung auf Heilung des Leidens fast vernichtet ist: „O Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd — o wann — o wann, o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen — Nie? nein, es wäre zu hart!" Für die nächsten Jahre überschritt indes die Schwerhörigkeit Beethovens einen Grad nicht, der ihm Musik noch zu verstehen ermöglichte. Später wurde ihm das pianissimo des Orchesters unvernehmlich. Dennoch spielte und dirigierte er weiter und hielt seine Taubheit geheim, als sie schon längst kein Geheimnis mehr

war; so kam es zuletzt zu Auftritten, welche den Meister in Gefahr brachten, Gegenstand des Spottes zu werden. Sein ohnehin verschlossenes und zurückhaltendes Wesen steigerte sich durch die Schwerhörigkeit und den Wunsch, sie zu verbergen, immer mehr. Doch war er keineswegs immer finster und trostlos; im Kreise vertrauter Freunde steigerte sich seine Neigung zum Humoristischen oft zur Ausgelassenheit, auch noch in späteren Jahren. In einem mußte der Verlust des Gehörs eine tief eingreifende Wirkung entfalten, nämlich in der Steigerung seines musikalischen Phantasielebens. Je mehr der Zusammenhang mit der lebendig erklingenden Musik aufhörte, desto mehr emanzipierte er sich auch von allem Konventionellen und der Abhängigkeit vom technisch Gewohnheitsmäßigen. So wurde gerade seine Taubheit zur Ursache jener beispiellosen Steigerung der künstlerischen Potenz, welche wir jetzt in dem „letzten Beethoven" anstaunen.

Trotz der übeln Erfahrungen, welche Beethoven mit dem Fidelio machte, war er doch keineswegs entschlossen, diese Oper die einzige seines Lebens bleiben zu lassen; vielmehr trug er sich wenigstens kurze Zeit ernstlich mit dem Gedanken, die Opernkomposition im großen zu unternehmen. Nicht lange nach der Aufführung des Fidelio wurde die zwölf Jahre durch den Baron von Braun ausgeübte Verwaltung der k. k. Hoftheater an ein aus Mitgliedern des höchsten Adels bestehendes Komitee übertragen, dem u. a. die Fürsten Lobkowitz und Schwarzenberg angehörten. Die Beziehungen Beethovens zu mehreren Mitgliedern der Direktion, besonders Fürst Lobkowitz, veranlaßten ihn zu einer Eingabe, in welcher er um eine Anstellung als Komponist für die k. k. Theater bat und sich gegen festen Gehalt und Tantieme verpflichten wollte, jährlich mindestens eine große Oper (!) und ein kleines Werk (Singspiel, Divertissement u. dgl.) zu schreiben. Diese im Jahr 1807 gemachte Offerte wurde, obgleich Fürst Lobkowitz durch Veranstaltung zweier Konzerte mit Werken Beethovens in seinem Hause sein möglichstes that, für ihn Stimmung zu machen, nicht beantwortet, und die Oper Fidelio blieb die einzige. Die genannten beiden Konzerte brachten nicht weniger als die vier ersten Symphonien Beethovens, die Coriolan-Ouvertüre und das G-dur-Konzert. In demselben Jahre erbat sich Fürst Esterhazy eine Messe von Beethoven, welche (C-dur) noch im Herbst in Eisenstadt

zur Aufführung gelangte. Aber auch die C-moll-Symphonie (V.) trat in diesem selben Jahre an die Oeffentlichkeit und die zweite Serie seiner Quartette (op. 59) war ebenfalls schon im Januar 1808 im Handel. Es ist müßig, sich Gedanken zu machen, welche Gestaltung die Musiklitteratur und -Geschichte erhalten hätte, wenn Beethovens Opernpläne zur That geworden wären: „Macbeth", „Faust", auch ein „Alexander" werden als Sujets genannt, deren Bearbeitung Beethoven näher zu treten beabsichtigte. Das Ignorieren seiner Eingabe (oder vielleicht ein nicht bekannt gewordener abschlägiger Bescheid) mag wohl mit veranlaßt haben, daß Beethoven von neuen Operplänen ganz abstand. Seine gewaltige Persönlichkeit, als größter Meister der modernen Instrumentalmusik, trat auch auswärts immer mehr in den Vordergrund und sein eigener innerer Drang zwang ihn zu immer neuen herrlichen Gaben auf diesem Gebiete (Pastoralsymphonie, Chorphantasie, die Trios op. 70). Voraussichtlich würde er sich außer stande gesehen haben, sein Opernversprechen zu halten, wenn sein Gesuch angenommen worden wäre.

Zu Anfang des Jahres 1809 stellte der Antrag des Königs von Westfalen, Jerôme Napoleon, ihn als Hofkapellmeister nach Kassel zu ziehen, Beethoven vor die Frage, ob er Wien als seine dauernde Heimat ansehen oder im Westen, in der Nähe seiner Geburtsstadt, eine neue Wirksamkeit beginnen wolle. Die Gefahr, ihn auf immer zu verlieren, aber wohl auch die Sorge, daß Beethoven einer solchen Stellung wegen seines weit vorgeschrittenen Gehörleidens nicht gewachsen sein würde, veranlaßte seine vermögenden Wiener Gönner, bei ihm anzufragen, unter welchen Bedingungen er König Jerômes Angebot ablehnen und in Wien bleiben würde. Beethoven forderte 4000 Gulden und sprach dazu den Wunsch aus, den k. k. Kapellmeistertitel zu erhalten. Erzherzog Rudolph (Beethovens Schüler), Fürst Kinsky und Fürst Lobkowitz traten zusammen und verpflichteten sich für den Betrag (1500, 1800 und 700 Gulden), und Beethoven lehnte Kassel ab. Der Hofkapellmeistertitel blieb freilich aus; auch erfuhr sein Gehalt eine Verkürzung durch das Finanzpatent vom Jahre 1811, welches die Zahlung mit Papiergeld im Nennwert eingegangener Verpflichtungen zuließ. Nach langwierigen Unterhand-

*) Thayer, a. a. O. III. 331.

lungen, sogar auf dem Wege des Prozesses (mit den Erben des inzwischen verstorbenen Fürsten Kinsky und der Verwaltungsbehörde des unter Sequester gestellten Lobkowitzschen Vermögens — Erzherzog Rudolph zahlte wenigstens zunächst den Effektivbetrag seines Anteils weiter), bezog Beethoven von 1811 ab bis zu seinem Tode statt 4000 fl. nur 1360 fl. in Silber, ein Betrag, der freilich hinter dem als Bedingung für sein Bleiben in Wien ausgemachten erheblich zurückbleibt; doch setzten ihm Honorare seiner Werke in Stand, die Einbuße zu verschmerzen. Wenn Beethoven einmal auf die Frage Spohrs (der Ende 1812 nach Wien kam), weshalb er mehrere Tage nicht ins Speisehaus gekommen, ob er krank gewesen? antwortete: „Meine Stiefel waren's, und da ich nur das eine Paar besitze, hatte ich Hausarrest," so wird man darin kaum mehr, als eine übertriebene Aeußerung seines Mißvergnügens über die damals eingetretene Schmälerung seines festen Einkommens, oder aber einen Beweis für den Mangel an Ordnung sehen, der in seinem Junggesellenhausstande herrschte, nicht aber einen ernsthaften Beleg dafür, daß es „ihm am nötigsten gefehlt" *). Daß Beethoven freilich durchaus nichts vom Werte des Geldes verstand und dasselbe, wenn er's gerade hatte, mit vollen Händen weggab, ist hinlänglich durch einzelne Erzählungen verbürgt.

Es dient gewiß nicht wenig zur Charakterisierung des Bildungsgrades des damaligen Wiener Publikums (ist aber schließlich doch nur ein Beleg für die allzeit sich gleichbleibende Richtung der großen Menge auf das äußerlich Bestechende), daß Beethoven nach den übereinstimmenden Aussagen der Zeitgenossen eine wirkliche Popularität und unbestrittene allgemeine Wertschätzung erst zu Ende des Jahres 1813 erlangte durch eine heute so gut wie gänzlich vergessene Gelegenheitskomposition, die „Siegessymphonie" auf Wellingtons Sieg bei Vittoria (21. Juni 1813). Die Anregung zu dieser Komposition gab Beethoven der damals in Wien lebende Mechaniker Johann Nepomuk Mälzel, bekannt durch den seinen Namen tragenden Metronom, den er zwar nicht erfand, aber zuerst zu einem praktisch brauchbaren Mittel der Tempobestimmung machte. Mälzel entwarf das ganze Programm des Werks, in welchem die feindlichen Armeen durch nationale

*) Thayer, a. a. O. III. 227.

Melodien (Malbrouc s'en va-t-en guerre, God save the King und Rule Britannia), sowie durch originalgetreue Feldsignale und Trommelmärsche charakterisiert sind und sogar mit Kanonen geschossen wird. Beethoven selbst wußte sehr wohl, daß das Werk sich nicht auf der höchsten Höhe der Kunst bewegt; er erklärte in einer für die Wiener Zeitung bestimmten aber nicht zum Abdruck gekommenen Danksagung an die Mitwirkenden in dem Wohltätigkeitskonzert (zum Besten Verwundeter und Invalider), daß er das Werk einzig für diesen patriotischen Zweck verfertigt ... „den schon lange sehnlichst gehegten Wunsch erfüllt zu sehen, unter den gegenwärtigen Zeitumständen auch eine größere Arbeit ... auf dem Altare des Vaterlandes niederlegen zu können". Tomaschek (i. s. Selbstbiographie) wird nicht der einzige gewesen sein, der damals „schmerzlich berührt war, einen Beethoven, den die Vorsehung im Tonreiche den höchsten Thron angewiesen, unter den gröbsten Materialisten zu finden". Eine umfassende, motivierte Ablehnung des Werkes, aus der übrigens noch heute die übermäßigen Verehrer der Programmmusik sich manche Belehrung holen können, giebt Gottfried Weber im 3. Bande der Zeitschrift „Cäcilia"*); dieselbe schließt damit, daß „jeder, je teurer ihm Beethoven und seine Kunst ist, desto inniger wünschen muß, daß doch recht bald die Vergessenheit den versöhnenden Schleier werfen möge über solche Verirrung seiner Muse".

Mälzel hatte sich ursprünglich von Beethoven das Werk für eine Art Orchestrion ausgebeten (das „Panharmonium"), mit dem er sich (neben anderen mechanischen Musikwerken, wie einem Trompetenautomaten und seinem Metronom) in London einführen wollte, beredete ihn aber nachher, dasselbe für Orchester zu arrangieren. Die Aufführung mußte wiederholt werden und brachte in zwei Abenden 4006 Gulden Ueberschuß für die Krieger. Im Orchester wirkten die ersten Wiener Künstler mit: Schuppanzigh, Spohr, Mayseder, Dragonetti, Hummel (bei der ersten Aufführung an der großen Trommel, bei der zweiten an Stelle Salieris als Dirigent der Kanonen und Trommler), Meyerbeer (große Trommel bei der zweiten Aufführung); Salieri und Weigl dirigierten auf den Galerien zu beiden Seiten die Schlachtmusik. „Mir fiel" (sagt Beethoven in

*) Mainz 1825, S. 156—72.

seiner Danksagung) „nur darum die Leitung des Ganzen zu, weil die Musik von meiner Komposition war.“ Niemals ist bei Lebzeiten des Meisters eines seiner wahrhaft großen Werke mit einem solchen ausnahmsweisen Apparat zur öffentlichen Aufführung gelangt: erst 44 Jahre nach seinem Tode, an jenem denkwürdigen Pfingsttage, wo Richard Wagner die Grundsteinlegung des Festspielhauses zu Bayreuth zu einer Huldigung dem Genius Beethovens gestaltete, überbot eine Aufführung der neunten Symphonie mit einem aus lauter Solisten und Dirigenten bestehenden Orchester jene Aufführung der „Schlacht bei Vittoria“.

§ 6. Der letzte Beethoven.

Nachdem im Frühling 1809 der seit Jahren nur mehr zuschauende und sich der Früchte seines Lebenswerks freuende Haydn die Augen geschlossen, stand Beethoven wenigstens in der Schätzung derjenigen, welche wirklich Verständnis für die Zeitströmung in der Musik hatten, an der Spitze der lebenden Komponisten. Seine Klavierwerke und Kammermusiken verbreiteten sich in mehrfachen Ausgaben über die Welt, seine Symphonien und Ouvertüren faßten wenigstens auf dem deutschen Konzertprogramm festen Fuß; wenn auch bei den stetig sich steigernden Komplikationen und technischen Schwierigkeiten immer wieder einige Zeit dazu gehörte, bis sie ihre rechte Würdigung fanden, so wurde doch der Schatz, mit welchem sein Genius die Welt bereicherte, ein immer mehr imponierender und allen Widerspruch von Mißgunst und Unverstand aus dem Felde schlagender. Die hohe Ehrenstellung, welche Beethoven sich durch seine Künstlerschaft im Bewußtsein der Nation errungen, kam auch äußerlich in einer Form zur Geltung, wie sie außer ihm vielleicht nur Richard Wagner bei der Eröffnung der Bayreuther Festspiele ähnlich zu teil geworden ist. Zu den Veranstaltungen, welche zur Feier der Anwesenheit der Monarchen von Rußland, Preußen, Bayern und Württemberg und der (450) diplomatischen Vertreter der europäischen Staaten gelegentlich des Kongresses 1814 stattfanden, gehörte auch ein großes Konzert ausschließlich mit Kompositionen Beethovens im großen Redoutensaale (29. November 1814; das Programm

weist auf: die A-dur-Symphonie, die Siegessymphonie und die speziell für diese Gelegenheit komponierte Kantate „Der glorreiche Augenblick“). Zu den glänzenden Abendgesellschaften, welche zu dieser Zeit der russische Botschafter Graf (bald darauf Fürst) Rasumoffski in seinem herrlichen, durch bildnerische Kunstwerke Canovas geschmückten Palais veranstaltete, wurde regelmäßig auch Beethoven geladen, nachdem er schon vorher durch Erzherzog Rudolph den Fürstlichkeiten vorgestellt worden war, welche ihn mit der ausgezeichnetsten Hochachtung behandelten (der Palast des Fürsten Rasumoffski wurde noch während des Kongresses das Opfer einer Feuersbrunst, welche alle Kunstschätze vernichtete).

Die im Jahre 1813 begründete Londoner Philharmonische Gesellschaft, der u. a. J. B. Cramer, Clementi, Dragonetti, Viotti und Beethovens Schüler Ferdinand Ries angehörten, machte nun auch Beethovens Orchesterwerke den Engländern bekannt. Zuerst fand natürlich die Siegessymphonie ihren Weg nach London; doch wurden 1816 auch schon die C-moll- und A-dur-Symphonie gespielt. Paris folgte erst nach Begründung der Konservatoriumskonzert-Gesellschaft durch Habeneck (1828) — die politischen Verhältnisse direkt nach der Niederwerfung der Macht Napoleons waren nicht geeignet, Sympathien für einen neuen deutschen Meister zu begünstigen.

Beethovens Beziehungen zu seinen beiden Brüdern Johann und Karl hatten sich dadurch schon lange verändert, daß beide völlig selbständig geworden waren. Johann hatte mit seiner Hilfe eine Apotheke in Linz gekauft, Karl war k. k. Kassenbeamter und hatte sich verheiratet. Beide hatten mit seinem häuslichen Leben nichts mehr zu thun. Als aber Karl Ende 1815 starb, übernahm Beethoven die Vormundschaft über dessen neunjährigen Sohn Karl und bürdete sich damit eine Last auf, welche ihm, als der Knabe heranwuchs, viele Ungelegenheiten machte und ihn sogar veranlaßte, sein Wirtshausleben aufzugeben und einen vollständigen Hausstand einzurichten. Diese Verhältnisse steigerten die Reizbarkeit und häufige Uebellaunigkeit, über welche sich alle Freunde Beethovens zu beklagen hatten. Aber man geht doch ohne Zweifel zu weit, wenn man denselben einen Einfluß auf die Richtung seines Schaffens beimißt. Wohl mögen sie öfter unliebsame Störungen veranlaßt, ihn am ruhigen Arbeiten gehindert haben; mit seinem Phantasieleben aber

standen sie sicher ganz außer jedem Zusammenhange. Alle jene zum Teil sehr unerquicklichen Details, wie z. B. auch die Streitigkeiten wegen der ihm zugesagten Unterstützungen seiner hochherzigen Freunde, welche in seiner Biographie einen breiten Raum einnehmen, gehen die Musikgeschichte nur in zweiter Linie an, sofern das durch seine Kunstschöpfungen erweckte Interesse auch gern dem Bilde des Menschen volle Lebenswahrheit geben möchte. Leicht verliert aber der Biograph darüber die höheren Ziele aus dem Auge und stellt ein Mißverhältnis her, das Gefahr bringt, den mit Behagen allzumenschlich gezeichneten Menschen als Künstler kleiner zu machen. Selbst die haarkleine Darlegung der rein geschäftlichen Beziehungen des Komponisten zu den Verlegern ist zwar von musikgeschichtlichem Interesse, da sie einzelne Aufschlüsse über das aktuelle Musikleben bringt, lenkt aber ebenfalls leicht in ungebührlichem Maße die Aufmerksamkeit auf Momente im Leben des Menschen, welche ihn aus der Sphäre, in der er groß ist, herausreißen. Man muß es den feingebildeten Damen und Herren der Wiener Aristrokatie, welche Beethovens Genie erkannten und Bedingungen für dessen freie Entfaltung schufen, wie sie kaum in einem zweiten Falle nachweisbar sind, besonders hoch anrechnen, daß sie die ihnen ganz gewiß nicht sympathische rauhe Außenseite dieses nur auf einer Seite geschliffenen Diamanten zu übersehen wußten und die Mängel seiner gesellschaftlichen Bildung geduldig ertrugen.

Mit Recht fragt man aber nach Beziehungen Beethovens zu Menschen, welche auf sein gesteigertes Empfindungsleben und damit auf seine künstlerische Produktion bestimmenden Einfluß ausgeübt haben, Menschen, welche seinem Herzen nahe gestanden und dasselbe mit seligen Hoffnungen erfüllt oder aber solche Hoffnungen zerstört und jene schmerzerfüllten Tongebilde miterzeugt haben, welche an Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks alles übertreffen, was vor ihm geschrieben worden. Aber gerade hier sind die Bemühungen der Biographen gescheitert. Wegeler*) schreibt: „Die Wahrheit, wie mein Schwager Stephan von Breuning, wie Ferdinand Ries, wie Bernhard Romberg, wie ich sie kennen lernte, ist: Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens in hohem Grade von ihr ergriffen ... In Wien war Beethoven, wenigstens so lange ich da lebte, immer in

*) Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven (1838) S. 42—43.

Liebesverhältnissen und hatten mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis wo nicht unmöglich, doch sehr schwer geworden wären.“ In diesen Worten ist so ziemlich alles zusammengedrängt, was sich bestimmtes über die Frage ergeben hat. Einem erregten Künstlerherzen wie dem Beethovens war Liebe Lebensluft; aber seine Neigungen waren nicht von langer Dauer. Der vergoldende Schimmer seiner Phantasie verschönte immer wieder andere weibliche Wesen, welche ihm begegneten. Man hat Romane an bestimmte Namen anzuknüpfen versucht; einer kritischen Untersuchung halten dieselben nicht stand. Wohl aber steht fest, daß eine ganze Reihe edler Frauengestalten dem Künstler auf seinem Erdenwege zur Seite gestanden haben, von denen einzelne wohl vorübergehend sein Blut in heftigere Wallung gebracht haben mögen, denen aber vor allem das Verdienst zukommt, seinen Sinn für das Hohe und Edle gepflegt und das Feuer reinster Kunstbegeisterung in seiner Seele bewahrt zu haben. Der Sänger des ‚Fidelio‘ und des ‚Liederkreises an die ferne Geliebte‘ steht hocherhaben da über den plumpen Apologeten des maßlosen und rücksichtslosen Begehrens der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Will man Vergleiche ziehen zwischen Beethoven und den großen Dichtern zu Anfang des Jahrhunderts, so wird man Schiller nennen müssen, aber dessen erhabenem Idealismus einen starken Zusatz von Goethes lebenswarmem Ausdruck geben; nach einer Aeußerung jenes klassischen Leichtsinns, welcher für Goethe gegenüber Schiller charakteristisch ist, sucht man aber bei Beethoven vergebens. Die beiden Großmeister sind einander nur einmal persönlich näher getreten, nämlich im Sommer 1812 in Teplitz, wo sich eine Anzahl deutscher Fürsten mit großem Gefolge zusammengefunden hatten, darunter Goethe im Gefolge des Herzogs von Sachsen-Weimar. Beethoven, der Goethes Dichtungen eine größere Zahl von direkten Anregungen verdankte (1810: Musik zu Egmont und eine Anzahl Lieder [Mignon, Wonne der Wehmut, Neue Liebe, neues Leben u. s. w.]), aber ohne Zweifel durch sein ganzes Schaffen, insbesondere seine Lyrik sich mächtig angezogen fühlte, hatte den Wunsch ausgesprochen, Goethe kennen zu lernen, und benutzte jetzt die sich ergebende Gelegenheit. Das Ergebnis der Begegnung mag man aus Goethes Bericht an Zelter entnehmen (2. Sept. 1812): „Beethoven habe ich in Töplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Er-

staunen gesetzt; aber er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, was vielleicht dem musikalischen Theil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet (!). Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel." So überraschend Goethes Bemerkung ist, daß Beethovens Schöpferkraft durch den Verlust seines Gehörs nicht geschädigt werde, so darf man doch aus ihr nicht auf ein tieferes Verständnis für seine Musik schließen; Beethovens Liedkompositionen standen allerdings dem noch nahe, was Goethe dem Musiker einzuräumen gewillt war — die vollständige Umschaffung der Dichtung durch den Musiker in Schuberts Liedern bedrückte ihn — aber schwerlich vermochte er dem Fluge von Beethovens Instrumentalmusik zu folgen.

Aehnlich wie am Ende von Haydns Schaffen die ‚Schöpfung' und die „Jahreszeiten' stehen auch am Ende desjenigen Beethovens zwei große Vokalwerke wie gewaltige Marksteine: die Missa solemnis D-dur op. 123 und die 9. Symphonie op. 125. Wenn auch nachweislich die letzten Quartette (op. 127, 130, 131, 132 und 133 [Fuge]) nach diesen beiden Riesenwerken geschrieben sind und die Komposition der letzten Klaviersonaten in die Zeit zwischen Beginn und Beendigung derselben fällt, bilden doch alle diese Werke (auch der „Elegische Gesang") nur eine Art Vorahnung dieser beiden monumentalen Schöpfungen, die man mit Recht auch neben Bachs Matthäuspassion und H-moll-Messe und Händels „Messias" stellt.

In der Missa solemnis vollendete Beethoven, was er in seiner ersten Messe (in C) angestrebt hatte, die Durchführung des neuen Stils auch auf dem Gebiete der kirchlichen Vokalmusik mit Orchester. Das Problem, dessen Lösung es galt, war ein sehr kompliziertes. Es galt einmal, die Errungenschaften der vorausgehenden zwei Jahrhunderte auf dem Gebiete der Vokalmusik zu wahren: die Verstärkung des Ausdrucks durch sinnvolle Deklamation und durch die reichen Mittel der geklärten und logisch gefestigten Harmonie, aber auch die Bereicherung der Melodik und Rhythmik durch die vokale und instrumentale Monodie. Das war zwar in den Messen Hasses und Haydns

versucht, aber mit dem unerfreulichen Resultate des Verlustes der eigentlich kirchlichen Haltung; nur allzusehr verriet sich die Abstammung der Neuerungen aus der Oper. Es galt deshalb zugleich eine Wiedererweckung des echt kirchlichen Geistes, eine Wiederanknüpfung an die Palestrina-Epoche, aber ohne die Beschränkung auf den a cappella-Stil. Dieser Teil der Aufgabe war schon durch Bach und auch durch Händel gelöst; aber Bachs große kirchliche Werke waren so gut wie gänzlich unbekannt. Endlich war es aber Beethovens spezielle Aufgabe, die moderne Behandlung des Orchesters an die Stelle der Bach-Händelschen orgelmäßigen Registerwechsel zu setzen und die Instrumentalbegleitung nicht nur selbständig am Aufbau zu beteiligen, sondern ihr zugleich die Rolle zuzuweisen, welche sie in der Oper seit Gluck und Mozart erhalten hatte und nun auch (durch Beethoven, Löwe und Schubert) im Liede erhielt, die der Interpretation der Stimmung im großen. Hier hatte Mozart in seinem Requiem, teilweise auch Haydn in der „Schöpfung" vorgearbeitet. Es soll nicht behauptet werden, daß Beethoven sich ausdrücklich vornahm, in dieser Weise eine Regeneration der kirchlichen Musik zu vollbringen; aber die Richtung, nach welcher er von seinen Vorgängern abweichen mußte, wenn er eine große Messe schrieb, ergab sich durch seine Stellung in der Entwicklung der Kunst mit zwingender Notwendigkeit. Bemerkenswert ist, in welchem Maße sich Beethoven in der Missa solemnis vom strengen Fugenschematismus losmacht, nicht im Prinzip — wofür auch kein zwingender Grund erweislich sein würde — aber in der That; geleitet von der unanfechtbaren Erkenntnis, daß der Vokalsatz mit successivem Stimmeneintritt nicht nur historisch auf die mehr oder minder strenge Imitation geführt hat, sondern durch die Gesetze der Logik jederzeit wieder auf dieselbe führen muß, handhabte Beethoven die Imitation in der freiesten Weise von der bloßen Festhaltung des Rhythmus bis zur strengen melodischen Nachbildung oder Umkehrung; aber da seine Faktur durch die seit Bach zur vollen Sicherheit der Bewegung gelangte Harmonik der neuen Zeit getragen ist und zudem die durch die Instrumentalmusik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts klargestellten Prinzipien für den thematischen Aufbau größter Formen ihm ohne Gefahr die weitesten Digressionen gestatten, so bedarf er des Gängelbandes der regulären Quintbeantwortung nicht mehr. Dennoch

verschmäht er auch diese nicht im Prinzip, sondern verwendet sie gelegentlich als eins der vielen möglichen Gestaltungsmittel.

Hatte schon gelegentlich der Fidelio-Aufführungen 1806 Cherubini das Urteil ausgesprochen, daß Beethoven „viel zu wenig sich mit dem Studium der Gesangskunst befaßt habe", so sind, und zwar mit noch größerer Berechtigung, ähnliche Ausstellungen auch an der Missa solemnis und dem Schlußsatze der neunten Symphonie gemacht worden. Nicht, daß man an seiner Deklamation des Textes etwas auszusetzen gefunden hätte; vor Beethovens Meisterschaft in der musikalischen Interpretation desWorttextes beugte sich zweifellos auch Cherubini. Aber die Behandlung des Gesangsorgans hinsichtlich seiner technischen Leistungsfähigkeit konnte wohl hie und da schon im Fidelio ernstliche Bedenken erwecken; in der großen Messe aber und der Chorsymphonie erschienen die Zumutungen an die Singstimmen in Bezug auf Umfang, Kraft und Ausdauer unerhört. Freie Einsätze des Sopran in höchster Höhe (a^3, b^3), Verweilen in höchster Höhe durch lange Reihen von Takten — das waren die Dinge, welche man Beethoven vorzuwerfen hatte und welche für lange Zeit häufigeren Aufführungen beider Werke als ernsthaftes Hindernis im Wege standen. Daß aber Beethoven trotz allem mit seinen Forderungen im Rechte war, daß man von einem stark besetzten Chore verlangen kann, was er verlangte, hat die Folgezeit bis heute bewiesen, aber freilich auch die Ueberzeugung bestärkt, daß nur für außerordentliche Zwecke solche außerordentliche Mittel aufgeboten werden dürfen. Die Missa solemnis war für die Inthronisation des Erzherzogs Rudolph (dem sie gewidmet ist) als Kardinal-Erzbischof von Olmütz bestimmt (1819), wurde 1818 begonnen, aber zu dem Zeitpunkte nicht fertig. Ihre Beendigung fällt in das Jahr 1823; ihre erste Aufführung in Wien (unvollständig, ohne Gloria und Sanctus) fand erst am 17. Mai 1825 statt und zwar nebst der Ouvertüre op. 124 („Zur Weihe des Hauses", zur Eröffnung des Josephstädter Theaters 1822) und der 9. Symphonie in einer eigenen „Akademie" Beethovens im Theater (die Aufführung der Messe im Theater wurde nur auf Verwendung höchststehender Freunde von der Censur gestattet). Auch jetzt kam die Wiener Aufführung nur zu stande, weil Beethoven mit dem Intendanten des Berliner Hoftheaters, Grafen Brühl, Unterhandlungen wegen eines Konzertes im Hoftheater angeknüpft hatte;

noch einmal that also die Eifersucht der Wiener auf den Besitz Beethovens ihren Dienst. Das Konzert wurde von Kapellmeister Michael Umlauff dirigiert; Beethoven hatte seit 1822, wo er während einer Aufführung des Fidelio gezwungen wurde, die Direktion abzubrechen, den Gedanken definitiv aufgeben müssen, selbst wieder ein Konzert zu leiten. Der Erfolg der Aufführung war ein glänzender; die drei Werke erschienen noch in demselben Jahre bei Schott in Mainz.

Ein rückschauender Aufsatz Gottfried Webers, des bekannten verdienten Theoretikers, „Deutschland im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts"*) nennt Beethovens neue Messe seine „in jeder Hinsicht größte" und bemerkt über die neunte Symphonie des „großen Heros der Instrumentalmusik, unseres Beethoven", daß dieselbe „auf den ominösen höchsten Kulminations- und Wendepunkt dieses Faches der Tondichtung hinzudeuten scheine". Schon 1824 war übrigens die Missa solemnis unbemerkt von der Welt in Petersburg vollständig zur Aufführung gebracht worden durch Fürst Galitzin, der von Beethoven eine Kopie des Werkes erworben hatte. Die Wiener Aufführung der Missa solemnis blieb, abgesehen von einer unzweifelhaft mit unzulänglichen Mitteln versuchten des Kantors J. V. Richter in Warmsdorf in Böhmen (1830) für fast 20 Jahre die einzige. Erst seit Heinrich Dorn sie 1844 auf das Programm des niederrheinischen Musikfestes zu Köln gesetzt, wagten sich mehr und mehr die größeren Vereine und besonders auch die Musikfeste an die beiden größten Werke Beethovens.

Beethovens Gesundheit ist niemals eine besonders feste gewesen (seine Briefe haben öfters von kleineren Störungen zu berichten; doch neigte er wohl stark zur Hypochondrie). Ernsthaft wankend wurde sein Befinden seit 1826, wo sich Anzeichen der Wassersucht einstellten. Eine hinzukommende Erkältung verschlimmerte den Zustand und seit Ende 1826 war er an das Bett gefesselt. Sein Tod trat am 26. März 1827 abends 6½ Uhr ein. An seinem Sterbebette stand sein alter Bonner Freund Stephan von Breuning.

Noch am 17. Dez. 1824 schrieb Beethoven an Schott in Mainz: „Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern lassen; denn noch so vieles bin ich ihnen schuldig und

*) Cäcilia, Bd. 4, S. 106.

muß ich vor meinem Abgang zu den Elysäischen Feldern hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und heißt vollenden. Ist mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben." Mancher Plan, mancher Entwurf ist wohl mit seiner sterblichen Hülle zu Grabe getragen; doch war es ihm, wie wir sahen, noch vergönnt, seinem Genius einen erheblichen Teil seiner Schuld abzutragen mit jenen gewaltigen Quartetten, welche zu den wunderbarsten Emanationen seiner Schöpferkraft zählen.

Die Nachricht von dem Tode Beethovens brachte den Wienern zum Bewußtsein, was sie verloren hatten. Während Mozart ein elendes Armenbegräbnis fand und in die „allgemeine Grube" gebettet wurde und auch Haydns Sarge nur wenige Freunde das Geleit gaben (zufolge der allgemeinen Erregung durch die Besetzung Wiens durch die Franzosen), sollen Beethoven an 20 000 Wiener die letzte Ehrung erwiesen haben.

§ 7. Das Erbe Beethovens.

Die Zahl der Werke Beethovens ist im Hinblick darauf, daß er immerhin ein Alter von 56¹/₄ Jahren erreichte und bis ein halbes Jahr vor seinem Tode mit ungeschwächter Kraft schaffen konnte, nicht groß, doch größer, als sie die letzte Opuszahl (138) erscheinen läßt, da viele Opuszahlen mehrere große Werke zusammenfassen (op. 2, 10, 14, 31 je drei Klaviersonaten, op. 1 drei Trios, op. 70 zwei Trios, op. 12, 30 je drei Violinsonaten, op. 5 zwei Cellosonaten, op. 18 sechs Quartette, op. 59 drei Quartette, op. 9 drei Streichtrios), vor allem aber die einzelnen Werke zum Teil gewaltige Dimensionen haben. Aber Beethoven ist überhaupt nicht mit der Elle zu messen. Seine Art zu arbeiten unterscheidet sich von derjenigen aller seiner Vorgänger so sehr, daß sie wie angedeutet sogar einen seiner Biographen zu dem Fehlschlusse veranlaßt hat, daß ihm die Fähigkeit, auszudrücken, was er empfand, nur in beschränktem Maße von der Natur gegeben gewesen wäre. Es war Beethoven heiligstes Gebot seines Genius, die Ausdrucksfähigkeit der musikalischen Mittel keinen Augenblick zu verleugnen und seiner Kunst in jedem Moment das höchste abzufordern, das sie im Rahmen der gewählten Aufgabe zu leisten

vermochte. So verschwindet die nur dekorative Arabeske, die nur glänzende Passage aus seiner Faktur nach Ueberwindung des Lehrlingsstadiums ganz und gar, und bis in die letzten Segmente des schnellsten Figurenwerks hinein ist seine Musik mit intensivem Ausdruck gesättigt. Mit dem bloßen glatten und korrekten Herunterspielen seiner Noten, auch mit minutiöser Beobachtung seiner dynamischen Bezeichnungen, streift man daher nur erst die Oberfläche seiner Ideen und ahnt kaum deren Tiefe.

Wenn man mit Recht das „Wohltemperierte Klavier" als das Werk ansieht, welches in dem beschränkten Rahmen einer einzigen Kunstgattung die ganze Kunst Sebastian Bachs in ihrer unerschöpflichen Vielseitigkeit und Tiefe enthüllt, so kann man ein gleiches von Beethovens Klaviersonaten sagen. Die Niederzwingung des Technischen in die ihm allein in aller wahren Kunst gebührende Stellung im Dienste der Aussprache eines reicheren Inhalts, ist wohl bei keinem Meister der Folgezeit so vollständig gelungen wie bei Beethoven und von älteren kann ihm wohl nur Bach vollständig an die Seite gestellt werden, der in seinen Klavier- und Orgelwerken ebenfalls unerhörte Schwierigkeiten anhäufte, die ebenso wie bei Beethoven, wenn sie der Exekutierende zu bewältigen im stande ist, auch nicht einmal den Schatten eines Verdachts aufkommen lassen, daß die Technik Selbstzweck geworden, daß die Leistungsfähigkeit des Instrumentes und des Spielers, die Virtuosität in den Vordergrund trete. Vielleicht darf man, ohne Beethoven zu nahe zu treten, in einigen seiner ersten Sonaten (besonders im ersten und letzten Satze von op. 2 II. C-dur) Spuren der durch Clementis Vorgang sich entwickelnden bewußten Ausbildung eines glänzenden Passagenwesens erkennen; selbst in diesen Werken ist es aber Beethoven vollkommener gelungen als Clementi jemals, die Erweiterung der Technik nur zur Bereicherung und Unterstützung des Ausdrucks zu verwerten. Dasselbe gilt aber in steigendem Maße von denjenigen Sonaten seiner mittleren Periode, welche wegen des größeren technischen Apparats, über den sie verfügen, für den Konzertvortrag bevorzugt werden (op. 31 II. [D-moll] und III. [Es-dur], op. 53 C-dur [Waldstein], op. 57 [Appassionata]): je vollständiger der Spieler seiner Aufgabe gewachsen ist, um so mehr wird auch bei ihnen das Brillante, Virtuose durchaus verschwinden und nicht einmal

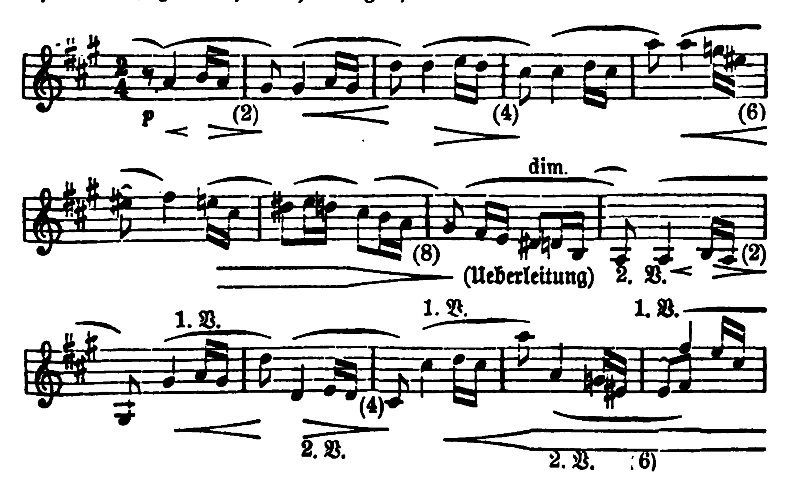
als ein reicher Schmuck mehr bemerkt werden: alles erscheint schlicht, natürlich, selbstverständlich, ja leicht, und so muß es sein. In den letzten Sonaten, op. 106 (B-dur [Hammerklavier]), op. 109 (E-dur), op. 110 (As-dur) und op. 111 (C-moll) sind aber die technischen Vorbedingungen derartig in die Höhe geschraubt, daß der Durchschnittsspieler überhaupt kaum mehr auf längere Bruchstücke stößt, denen er vollständig gerecht zu werden vermag (wie merkwürdig ist es, daß noch niemand darauf verfallen ist, von diesen Werken vereinfachte Bearbeitungen zu machen, die doch gewiß mehr am Platze wären als solche „facilités“ von nur brillanten Virtuosenstücken!). Gerade bei diesen Werken aber, die den Kulminationspunkt der gesamten Klavierlitteratur bis auf den heutigen Tag bilden, ist die Unterordnung des Technischen unter die Idee in stupendem Maße durchgeführt und nur der Klavierspieler darf sich rühmen, dieselben seinen Hörern verständlich gemacht zu haben, dem es gelungen ist, durch dieselben nicht zu imponieren, sondern zu berücken, indem er die exorbitanten Schwierigkeiten der Ausführung ganz und gar über die Schönheit und Naturwahrheit des Ausdrucks dieser erhabenen Tondichtungen vergessen machte.

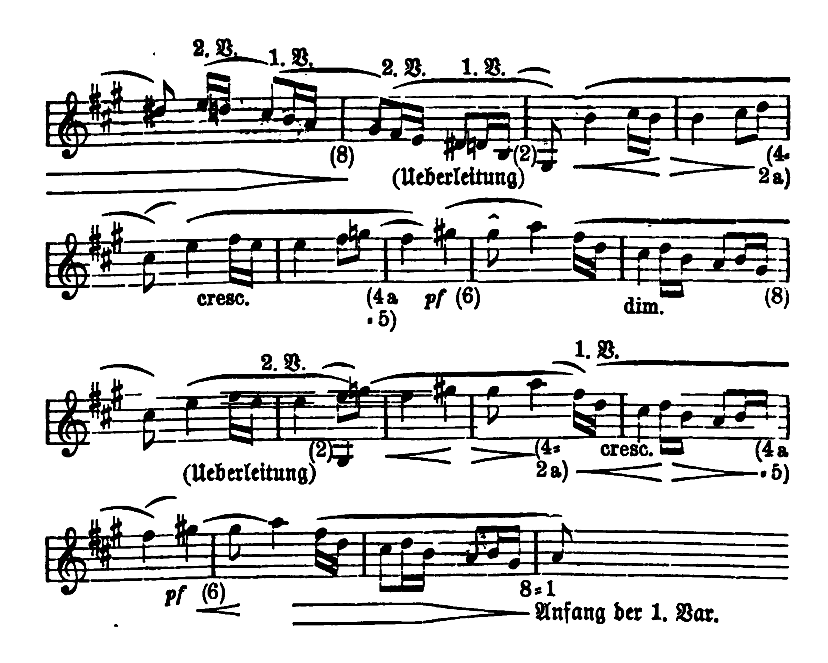
Daß die ganz ähnliche Steigerung der Anforderungen an die Technik in Beethovens letzten Streichquartetten der vollen Erreichung der Intentionen des Komponisten noch viel größere Schwierigkeiten in den Weg stellt, da es für dieselben vier hervorragender Künstler bedarf, welche einander an technischer und ästhetischer Bildung ebenbürtig sind, bedarf keines Hinweises. Aber auch die großen letzten Orchesterwerke, besonders das an Verfeinerung des Figurativen und souveränem Verfügen über alle Mittel der Technik kaum hinter den letzten Sonaten und Quartetten zurückstehende Adagio der 9. Symphonie sind von dem gleichen Gesichtspunkte aus zu beurteilen. Ist Bach der Meister, welcher das Gebiet der Harmonie durch die wunderbaren Verschlingungen seiner polyphonen Tonsätze bis in seine letzten Geheimnisse erschlossen hat, so muß Beethoven ihm an die Seite gestellt werden als derjenige, welcher die letzten Wunder der Rhythmik offenbarte. Bachs Harmonik und Mozarts und Haydns Melodik sind durch Beethovens Rhythmik und Figuration zu ganz neuen Wirkungen von überwältigendster Macht des Ausdrucks weitergebildet worden.

Es ist darum kein Zufall, daß mit der allmählichen Verbreitung der Werke Beethovens (und Bachs) einzelne denkende Musiker angefangen haben, sich eines klaffenden Abgrundes zwischen dem, was die Meister in ihre Werke gelegt haben und dem, was die große Menge aus denselben herauszuhören weiß, bewußt zu werden. Wahrscheinlich hat dieser Zwiespalt auch schon früher bestanden; aber das Jahrhundert der Volksbelehrung, dieses theoretisierende und historisierende und von allgemeinen Ideen der Menschheitsbeglückung getragene 19. Jahrhundert, giebt sich nicht damit zufrieden, daß wenige Auserwählte in die tiefsten Schachte des Kunstverständnisses einzudringen vermögen, um da Wunder zu schauen, von deren Existenz die große Menge keine Ahnung hat, sondern es will allen Menschen bequeme Wege bahnen, teilzunehmen an den höchsten Genüssen, welche dem Menschengeiste von der Natur vergönnt sind.

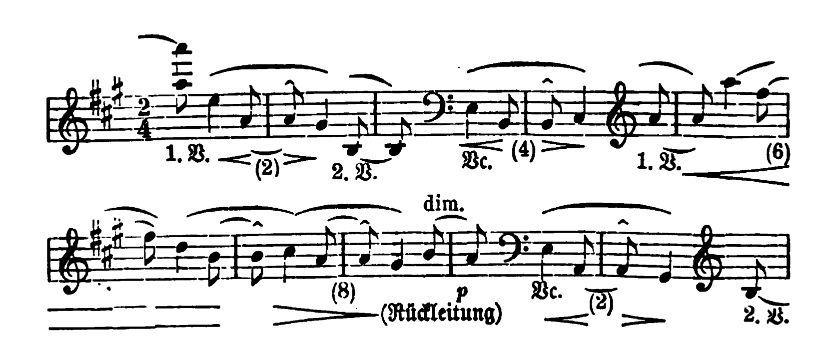
Die Beschäftigung mit Musik und der Musikgenuß hat wahrscheinlich niemals solche Dimensionen angenommen, wie im Laufe des 19. Jahrhunderts; es versteht sich, daß damit die Zahl derjenigen, welche dafür nur eine geringere Naturbegabung mitbringen, ganz gewaltig gewachsen ist. Deshalb ist aber unzweifelhaft zugleich das Bedürfnis gewachsen, auch solchen, denen nicht eine gute Fee den goldenen Schlüssel zu den Geheimnissen der Kunst in die Wiege gelegt hat, einen Einblick in die tieferen Tiefen der Kunst zu ermöglichen. So wurde das Jahrhundert der Ausgrabungen auch das Jahrhundert der kommentierten Ausgaben. Ein seltsames Vorurteil stemmt sich noch gegen die Versuche, den Meisterwerken der Tonkunst ebenso mit dem ganzen Apparate ästhetischer, logischer und philologischer Interpretation nahe zu treten, wie das für die Meisterwerke der Dichtung längst eine selbstverständliche Sache geworden ist. Gedichte der Klassiker werden in der Schule nicht nur gelesen, sondern in eingehender Weise interpretiert. Ist für das Verständnis der musikalischen Kunstwerke wirklich eine solche Vorschulung entbehrlich? Genügt es hier wirklich, buchstabieren und deutlich aussprechen zu lernen? Kann man wirklich, bei dem jetzigen gänzlichen Mangel eines Elementarunterrichts in der Rhythmik und Formenlehre, selbst tüchtigen Musikern einen Vorwurf daraus machen, wenn sie z. B. mit der 5. Variation des 4. Satzes von Beethovens Cis-moll-Quartett op. 131 nichts anzufangen wissen? Ist es

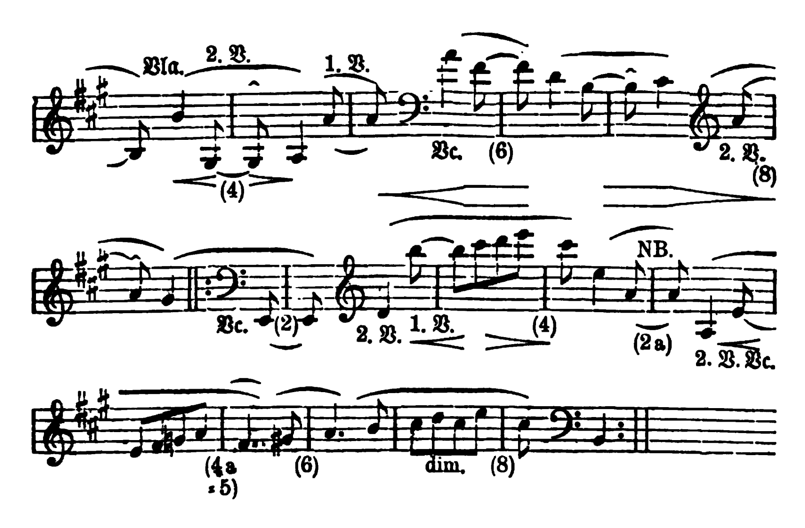
aber nicht eine unwürdige Lüge, wenn die Hörer Begeisterung für eine Musik zur Schau tragen, die sie nur in einer bis zur Unkenntlichkeit entstellten Wiedergabe kennen lernen? Freilich, die Anforderungen, die Beethoven in dieser Variation an die Vortragskunst stellt, sind selbst innerhalb seiner letzten Werke ausnahmsweise; nur die allergrößte Freiheit der Tempo-Abwandlung, die peinlich korrekte Ausdeutung der motivischen Gliederung durch die Dynamik unter steter Voraussetzung einer idealen Einheitlichkeit des Empfindens der vier Quartettgenossen ist hier im stande, dem Hörer die Hilfe zu leisten, deren er schlechterdings bedarf, wenn er nicht die Partitur so gründlich studiert hat, daß er — der schlechten Interpretation entraten kann. Das Beispiel stehe hier statt vieler, um wenigstens anzudeuten, wie weit wir im allgemeinen von einem umfassenden Verstehen Beethovens, von einer vollständigen Würdigung der Schönheiten seiner Werke noch entfernt sind, und wie sehr wir einer besseren Schulung und einer eingehenden Analyse seiner Faktur bedürfen. Zuvor sei aber darauf hingewiesen, daß bereits das Thema eine unerhörte Forderung an Spieler und Hörer stellt durch den Beginn mit einer Achtel-Pause, welche als erstes Glied des Aufbaues verstanden werden muß; wird der vierte Satz nicht direkt an den dritten angeschlossen, sondern auch nur die kürzeste Unterbrechung eingeschaltet, so ist schon die richtige Auffassung des Thema-Ansatzes nicht mehr möglich:





Die vierte Variation hat die beginnende Pause nicht, sondern wiederholt das a^2, a^3, mit welchen die dritte geschlossen hat; der Melodiefaden wandert vom Instrument, stark verdunkelt durch Fortdauern der durch successiven Eintritt die Melodie bildenden Töne (mit Fortlassung der Haltetöne):





Wer wollte leugnen, daß solche Stellen einen Kommentar nicht nur vertragen, sondern vielmehr fordern? (Man beachte z. B. in der vierten Variation die selbständige Herausstellung des Taktes 2 a bei NB). Handelte es sich nur um vereinzelte Erscheinungen, so könnte man ja ohne allzugroße Gewissensbisse sich damit zufrieden geben, daß die höher gebildeten oder höher veranlagten Musiker dieselben schon divinatorisch enträtseln werden, daß aber das Gros der Hörer um ihretwillen nicht mit Theorien geplagt zu werden brauche, für welche sie wenig Gelegenheit der Anwendung haben. Leider liegt aber die Sache schlimmer. Das Verständnis der Spieler und Hörer für die höheren und intrikateren rhythmischen Verhältnisse ist zufolge des gänzlichen Fehlens einer systematischen Vorbildung in höchst bedauerlicher Weise verkümmert und hinter den Anforderungen, welche die schöpferkräftigsten Meister gestellt haben, zurückgeblieben. Darunter haben ganz besonders Bach und Beethoven zu leiden. Die Ausrede, daß es mehr auf die großen Konturen, die niemand falsch verstehen könne, als auf das kleine Detail ankomme, ist ganz und gar hinfällig; mit dem gleichen Recht — wenn nicht mit mehr — könnte man von einem Gemälde behaupten, es käme nur auf Gruppenumrisse an, die einzelnen Figuren dürfen nach Belieben verzeichnet und unerkennbar sein. Ist es denn beim Musikhören, das aus kleinen Teilchen, die sich successiv

dem Ohre bieten, immer größere Gebilde im Gedächtnis aufbaut, überhaupt möglich, korrekte große Linien zu gewinnen, wenn im Kleinen von falschen Bruchgliedern ausgegangen wird? Uebrigens hat man schon längst bemerkt, daß die Motivgliederung der Melodie in Parallele gestellt werden muß mit der Gliederung der Sprache in Sätze, Teilsätze, Worte und Silben. Ganz ähnliche Entstellungen des Sinnes bis zur gänzlichen Sinnlosigkeit, wie sie falsche Silbenteilungen oder Wortbegrenzungen bedingen, sind auch in der Musik die unausbleibliche Folge der Mißverständnisse im Kleinen. Einzig und allein der Umstand, daß Tongebung und Taktmaß auf alle Fälle eine gewisse Ordnung retten, welche es der jenseits der Thätigkeit des apperzipierenden Verstandes aktiven anschauenden Phantasie ermöglicht, das falsch Konstruierte wenigstens teilweise noch richtig zu rekonstruieren, scheint zu verhindern, daß mißverstandene Musik nicht ebenso zur Charivari wird, wie mißverstandene Worte. Die elementaren Wirkungen von Steigen und Fallen, Schwellen und Nachlassen, desgleichen die elementaren Wirkungen des Rhythmischen und Harmonischen können ja nicht ganz durch falsche Deutung des Thematischen vernichtet werden; aber wer wäre so sehr Barbar, zuzugeben, daß das passive Erleiden dieser Wirkungen der Musik genüge, daß dem Tonkünstler sein Recht werde, auch wenn die Hörer nicht soweit kommen, seine Gedanken mitzudenken?

Deshalb müssen wir beim Uebertritt in das Jahrhundert, welches in seinen ersten Dezennien Säkularfeier über Säkularfeier der Entstehung von Beethovens größten Werken bringt, bekennen, daß wir trotz Gesamtausgaben, Denkmälern und trotz der unbestrittenen Prävalenz Beethovens über alle andern Meister auf den Konzertprogrammen doch noch weit entfernt sind von dem vollen Verständnis seiner Werke. Es wird erst noch einer vollständigen Umwälzung in unserem gesamten musikalischen Unterrichtswesen bedürfen, um die ersten Vorbedingungen zu schaffen, daß Beethoven allgemein im Detail verstanden werden kann. Nicht als ob Beethovens Musik auf anderen Grundlagen beruhte als die seiner Vorgänger, von denen sogar Bach vielleicht noch weniger im Detail verstanden wird (was man durch die inzwischen erfolgte Stilwandlung hinlänglich erklärt zu haben meint): auch Mozart, sogar dem schlichten, urwüchsigen Haydn wird diese für die Enträtselung Beethovens unentbehrliche Hebung der

musikalisch-ästhetischen Bildung zu gute kommen; was Beethoven gesteigert und häufiger und verwickelter als jene anwandte, war doch auch ihnen nichts weniger als fremd, und gar manches Thema und besonders gar manche Bildung in ihren Durchführungen wird im Lichte einer geläuterten Auffassung als etwas ganz Neues erscheinen. Eine starke Zeitströmung drängt auf diese Vertiefung der musikalischen Gemeinbildung hin. Was auch immer die politische Welt im 20. Jahrhundert bewegen möge: es steht zu hoffen, daß dieselbe sieghafte Lebenskraft, welche die in der Entwicklung begriffenen Kunstströmungen während der Wirren der französischen Revolutionszeit, der Napoleonischen Eroberungskriege und der politischen Knechtung ganz Europas bewiesen haben, auch ferner sich bewähren wird, und daß ebenso wie Beethovens Schaffen während jener unruhigen und trüben Zeiten nicht gehemmt wurde, so auch kommende Zeiten, wie sie auch beschaffen sein mögen, nicht verhindern werden, daß das Verlangen nach einer allgemeinen Steigerung des Musikverständnisses erfüllt wird. Erst dann wird die Welt sagen können, daß sie das Erbe Bachs und Beethovens recht verwaltet. Gewöhnlich legt man den Nachdruck auf ganz andere Dinge als die hiermit betonten, wenn man Beethovens Stellung in der Musikgeschichte charakterisieren will; und in der That drängen sich gewiß die auffallenden äußeren Eigenschaften, welche seine Werke von denen der Vorgänger, in erster Linie Mozarts und Haydns, unterscheiden, viel mehr der nächsten Beachtung auf: die Erweiterung der Formen, die Erhöhung der Anforderungen an die Technik der ausführenden Künstler, die Vergrößerung des instrumentalen Apparats, sowie gelegentliche Abweichungen von herkömmlichen Schematen und überraschende Wagnisse auf harmonischem und modulatorischem Gebiete. Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß aber gerade alle diese Neuerungen beinahe selbstverständliche Erscheinungen waren, das Ergebnis des Weitergehens auf gangbaren Wegen. Die neuen Haydnschen Formen erweiterten sich, nachdem einmal ihre Normen festgestellt waren, stetig; auf die Steigerung des Technischen drängte das schnell um sich greifende Virtuosentum derart, daß die Meister eher Gefahr liefen, ihm zu viel Spielraum zu geben als zu wenig, und auf harmonischem Gebiete gärte es allenthalben, nachdem Rameau der Theorie neue Bahnen gezeigt und Bach praktisch den festen Grundbau des modernen Ton-

systems zum Abschluß gebracht hatte. Daß gerade Beethoven der Träger der größten Fortschritte auch auf diesem Gebiete werden mußte, war ebenso eine notwendige Aeußerung seiner nach Ausdruck ringenden mächtigen Individualität, wie die Fortentwicklung der Rhythmik eine solche war. Verglichen mit dem weichen Gemüt Mozarts und der munteren Laune Haydns erscheint Beethoven zunächst als Kraftnatur, beseelt von einem eisernen Willen und einer dämonischen Gewalt. Aber er ist auch weiblich zart wie Mozart und übermütig wie Haydn — alle Charaktere stehen seinem Ausdruck zu Gebote und überall zeigt sich eine Steigerung und Vertiefung der Wirkung, welche verleiten könnte, seinem Genie einen Rang hoch über jenen beiden anzuweisen, wenn er nicht eben — ihr Nachfolger gewesen wäre! Der gesamte Mozart liegt vor, der Höhepunkt von Haydns Schaffen zu Anfang der Kompositionsthätigkeit Beethovens, und wir wissen, daß Beethoven 1792 nach Wien ging, um durch Haydn der Erbe des Mozartschen Geistes zu werden. Er schließt also selbst äußerlich direkt an beide an, setzt sie fort; der Anstoß, sie zu überbieten, brauchte nicht gegeben zu werden; er mußte sie überbieten, wollte er nicht als Epigone in ihrem Glanze verschwinden. Daher die Notwendigkeit, Keime, die er bei ihnen fand, zu pflegen und zu entwickeln, daher die strenge Selbstkritik, die nicht rastende, mühsame Arbeit. Eine minder genial begabte und minder energische Natur wäre freilich der Aufgabe nicht gewachsen gewesen; aber eine Berechtigung, sein Genie für ein größeres als das Haydns und Mozarts zu erklären, läßt sich aus der Thatsache der noch so imponierenden Ueberbietung beider n i c h t ableiten. Ganz abzuweisen ist der Gedanke, den unerquicklichen Familienverhältnissen, sowohl in Bonn bei dem charakterlosen Vater, als nachher in Wien mit den Brüdern und zuletzt mit dem an Kindesstatt ins Haus genommenen Neffen einen tiefer gehenden Einfluß auf sein Phantasieleben beizumessen. Wohl waren dieselben geeignet, die ihm aber wohl überhaupt angeborene Neigung zum Sichabschließen von der Außenwelt, zum Flüchten in die Welt der Ideale, zu verstärken, und auch sein Ohrenleiden kann nur in dieser Richtung bestimmend gewirkt haben. Ganz verfehlt aber ist der Versuch, aus diesen äußeren Verhältnissen die Entstehung poetischer Ideen herleiten zu wollen, die er in seinen Werken verwirklicht hätte. Wir sind auch durch

die Biographen viel zu bestimmt darüber unterrichtet, daß der mürrische und verschlossene Hypochonder in vertrautem Freundeskreise bis ins späte Mannesalter von ausgelassener Lustigkeit war, als daß wir anzunehmen berechtigt wären, nur in den finster brütenden Partien seiner Werke zeige der Komponist sein wahres Antlitz und sein Frohsinn sei forciert. Nein — das Phantasieleben eines Tonkünstlers wie eines Dichters kann wohl Anregungen und Hemmungen durch sein bürgerliches Menschenschicksal erhalten, aber (trotz Goethes für das Gegenteil anzuführender Autorität): der Künstler lebt nicht nur sein Leben, spiegelt nicht nur dieses in den Emanationen seiner Phantasie, sondern er zeigt Menschheitsdasein und Menschheitsschicksal in Typen, die mit dem seinen kaum etwas gemein haben, er lebt tausend Leben. Seine Seele ist ein Spiegel nicht für ihn selbst, sondern für die Welt; wohl spiegelt jeder Künstler die Welt anders, die Strahlensammlung und -brechung ist gewiß nicht unabhängig von der Beschaffenheit des Spiegels — sonst wäre ja Mozart nicht Mozart und Beethoven nicht Beethoven: aber nicht das Schicksal eines Künstlers spricht aus seinen Werken, sondern sein Charakter. Die unendliche Variabilität, welche Beethovens Werke zeigen, stimmt vollständig zu der Proteusnatur, als welche ihn seine Freunde kannten; sie beweist eine hochgradige Rezeptivität für alle Eindrücke der Außenwelt, die Fähigkeit, fremde Charaktere zu verstehen und zu assimilieren und die Stimmung des Augenblicks völlig über sich herrschen zu lassen. Bekannt ist sein lebhafter Sinn für die freie Gottesnatur und sein Verständnis für die Regungen der Frauenseele. Nicht einseitiger, beschränkter ist darum Beethoven, sondern freier, universeller als Mozart und Haydn. Seine neun Symphonien repräsentieren jede eine von der andern durchaus verschiedene Individualität, selbst die beiden ersten, noch Mozart nahe stehenden, heben sich merklich gegeneinander ab. Und ebenso ist es mit den großen Ouvertüren (zu „Leonore“, „Coriolan“, „Egmont“, „Prometheus“, „Ruinen von Athen“, „König Stephan“, „Namensfeier“, „Zur Weihe des Hauses“ und „Fidelio“), aber auch mit seinen 32 Klaviersonaten, seinen 16 Streichquartetten, 10 Violinsonaten, 8 Klaviertrios u. s. w. Hier eine Charakteristik oder gar Analyse der einzelnen Werke zu geben, ist natürlich ganz ausgeschlossen; wenn dieselbe in der weiter oben angedeuteten Richtung

irgend einen Nutzen haben sollte, so müßte sie den Umfang dieses Buchs weit überschreiten. Die systematische Erschließung des Verständnisses der Faktur Beethovens ist ein Vermächtnis des 19. Jahrhunderts an das 20., eine schwere Aufgabe, welcher sich dasselbe nicht entziehen wird. Was bis jetzt in dieser Hinsicht geschehen, kommt meist über begeisterte Dithyramben, die mit allerlei Superlativen um sich werfen, nicht hinaus und bewegt sich entweder in unfruchtbaren Vergleichen und phantastischen Deutungen oder aber im Jargon einer hausbackenen Lehrmethode, die an allen Ecken und Enden verrät, daß ihr für das, worauf es eigentlich ankommt, nämlich die ästhetische Wertung der gesteigerten Ausdrucksmittel, leitende Gesichtspunkte fehlen. Erst auf Grund einer gänzlichen Umschaffung der Kompositions- und Formenlehre, die in einer sehr wesentlichen Vertiefung ihrer Beziehungen zur musikalischen Aesthetik, insbesondere einer gründlichen Durcharbeitung der Lehre von der Rhythmik bestehen muß, sind ersprießlichere Resultate für die Analyse der Werke Beethovens zu erhoffen. Die lebhafte Strömung, welche sich auf dem Gebiete der Theorie der Rhythmik in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts bemerkbar gemacht hat, besonders zufolge der Anregungen von Hans von Bülow, Mathis Lussy und Rudolph Westphal, wird sich unzweifelhaft weiter verstärken und verbreitern und der seit Jahrhunderten fast allein in zahllosen Büchern ausgebildeten Lehre von der Harmonie eine ebenso dem Stande der Kunst der Gegenwart entsprechende Theorie der Rhythmik an die Seite stellen. Einstweilen sind sporadisch kommentierte und die Struktur der Werke kenntlich machende Textausgaben, die sich leider noch fast ausschließlich auf Klavierkompositionen beschränken, die besten Hilfsmittel für ein eingehendes Studium der Kunsttechnik Beethovens.

Durch die billigen Volksausgaben sind die Werke der Klassiker jedermann bequem zugänglich geworden und besonders Beethovens Klaviersonaten fehlen wohl kaum mehr in einem Bürgerhause; im Konzertsaale dominieren, wie die Statistik ausweist, Beethovens Werke in einer alle anderen Komponisten niederdrückenden Weise, und an allen Musikbildungsanstalten wie im Privatunterricht bilden seine Klavier- und Kammermusikwerke das wichtigste und beliebteste Studienmaterial. Gerade deswegen ist aber eine Erschließung des vollen Verständnisses auch der größten und schwersten Werke des Meisters für weitere Kreise

ein nicht mehr abzuweisendes Gebot; es genügt nicht, anzuerkennen, daß auf dem Gebiete der Symphonie, des Quartetts, der Klaviersonate Beethoven bis auf den heutigen Tag das Größte geleistet hat, und daß ihn keiner der nachfolgenden Komponisten an Tiefe der Konzeption und Großartigkeit der Durchführung der Ideen auch nur erreicht hat: unsere Zeit verlangt mehr, sie will wissen, worin diese Tiefe und Größe besteht, sie will die Faktur verstehen lernen und zwar begrifflich verstehen, sie verlangt Analysen und Kommentare, wie die Dichterwerke sie lange gefunden haben. Wir müssen deshalb eine Beethovenlitteratur bekommen, welche sich z. B. mit der Goethelitteratur unserer Zeit vergleichen läßt. Die steigende Nachfrage nach den dürftigen Hilfsmitteln, welche die von den besseren Konzertinstituten ausgegebenen analytischen Programmbücher und die Groschenhefte der „Konzertführer" bieten, beweist zur Genüge, daß der Hörer von heute gegenüber den gesteigerten Anforderungen, welche die Konzerte seit Beethoven an seine Auffassungsgabe stellen, nicht mitkommt, daß er den Voraussetzungen nicht genügen kann, mit denen man ihm begegnet. Die Musik ist im 19. Jahrhundert zu einem Kulturfaktor allerersten Ranges geworden: aber noch ist viele Arbeit zu thun, den neuen Besitz voll zu werten und dauernd sicher zu stellen!

Ueber Beethovens Leben verdanken wir die ersten Aufzeichnungen zwei Männern, die ihn bereits in Bonn kannten und dauernd zu ihm in Beziehung blieben, nämlich dem Arzte F. G. Wegeler und Beethovens persönlichem Schüler Ferdinand Ries, deren gemeinschaftlich herausgegebene „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven" 1838 erschienen und trotz einzelner seither nachgewiesenen Ungenauigkeiten für die frühere und mittlere Zeit von Beethovens Leben die Hauptgrundlage bleiben; über die letzten Jahre Beethovens hat dessen Hausgenosse und späterer Amanuensis, sein treuer Beistand in der Zeit seiner letzten Krankheit, Anton Schindler, der Beethoven seit 1814 kannte, ausführliche Aufschlüsse gegeben. Derselbe erfuhr auch über weiter zurückliegende Jahre aus Beethovens Munde mancherlei Detail, ist aber nicht in allen Stücken zuverlässig („Biographie Ludwig van Beethovens" 1840; die späteren Auflagen enthalten auch die 1842 als „Beethoven in Paris" herausgegebenen Mitteilungen über die Aufnahme von Beethovens Werken in den Concerts spirituels). Auch

die Schrift Dr. Gerhards von Breuning (eines Sohnes von Beethovens Freund Stephan von Breuning) „Aus dem Schwarzspanierhaus“ (1874) gehört noch zu den Quellen. Auf Grund umfassender archivalischen Studien, die bereits 1849 begonnen wurden, und einer sorgfältigen Kritik der vorgenannten Nachrichten der Zeitgenossen sowie eingehender Benutzung aller erhaltenen Briefe u. s. w. Beethovens unternahm der Amerikaner Alex. Wheelock Thayer eine neue Darstellung von „Ludwig van Beethovens Leben“, deren Vollendung durch den Tod des Verfassers verhindert wurde, von der aber drei Bände in deutscher Uebersetzung von H. Deiters erschienen (1866, 1872, 1879, bis 1816 reichend; das englische Original ist noch nicht gedruckt). Biographien aus zweiter Hand sind die von W. v. Lenz (der 1. Band von „Beethoven, eine Kunststudie“ [6 Bde. 1855 bis 1860]), L. Nohl („Beethovens Leben“ 3 Bde. 1864—77), Ad. Bernh. Marx („Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen“ 1858, 3. Aufl. 1875) und J. v. Wasielewski („Ludwig van Beethoven“ 2 Bde. 1888). Briefe Beethovens gaben heraus: Ludwig Nohl (1865 und 1867, zusammen 733 Briefe), L. v. Köchel (1865), Schöne („Briefe von Beethoven an Gräfin Erdödy und Magister Brauchle“ 1867). J. v. Seyfrieds „Beethovens Studien in Generalbaß, Kontrapunkt und in der Kompositionslehre“ (1832) wurde nach einer erneuten Prüfung der erhaltenen Arbeiten Beethovens durch M. G. Nottebohm als eine willkürliche und unzuverlässige Wiedergabe erwiesen und im Detail rektifiziert herausgegeben als „Beethovens Studien“ (1873). Skizzenbücher Beethovens veröffentlichte ebenfalls Nottebohm (1865 und 1880). Eine ausführliche aber sehr phantastische Besprechung der Werke Beethovens nach Opuszahlen geordnet mit Auszügen aus zeitgenössischen Beurteilungen und Mitteilungen über die Erstaufführungen, die aber zum Teil durch Thayer Berichtigungen erfahren haben, enthält Band 3—5 von Lenzs oben genanntem Werke; über Beethovens Stil schrieben noch in besonderen Werken Lenz („Beethoven et ses trois styles“ 2 Bde. 1854) und mit blinder Ueberschätzung Mozarts gegenüber Beethoven A. v. Ulibischeff („Beethoven, ses critiques et ses glossateurs“ 1857, deutsch von Bischoff 1859). Ergänzendes kleines Detail brachten noch besonders Nottebohm („Beethoveniana“ 2 Bde. 1872 und 1888) und Th. von Frimmel („Beethoven und Goethe“ 1883; „Neue Beethoveniana“

1887, 2. Aufl. 1889; „Beethovens Wohnungen in Wien“ 1894 u. a.). Ein „Chronologisches Verzeichnis“ der Werke Beethovens gab Thayer (1865), ein „Thematisches Verzeichnis“ Nottebohm (1868). Eine kritische Gesamtausgabe der Werke, redigiert von Rietz, Nottebohm, Reinecke, David, Hauptmann u. a., erschien in 24 Serien 1864 bis 1887 bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig (Supplement 1888). Standbilder Beethovens zieren seine Geburtsstadt Bonn (1845, von Hähnel) und die Hauptstätte seines Wirkens Wien (1880, von Zumbusch); ein drittes wurde ihm 1894 in New-York errichtet.

Drittes Kapitel.

Schubert.

§ 1. Das Klavierlied.

Ungefähr gleichzeitig mit den Anfängen der Stilreform in der Instrumentalmusik, welche an die Stelle der Kunst Corellis, Händels und Bachs die Kunst Haydns, Mozarts und Beethovens setzte, regten sich die ersten Anfänge einer nicht minder merkwürdigen Stilwandlung auf dem Gebiete der lyrischen Dichtung und im Anschlusse an diese der Liedkomposition. Die letzte Wurzel beider Bewegungen ist wohl eine gemeinsame, nämlich die Abwendung von einem verknöcherten Formalismus durch Rückkehr zur schlichten Natur und Spontaneität. Daß die beiden gewaltigen Meister Bach und Händel in dieser summarischen Charakteristik der Kunst zu Anfang des 18. Jahrhunderts nicht mitbegriffen sind, braucht nach dem in den vorigen Kapiteln besonders über Bach gesagten nicht besonders betont zu werden: dieselben stehen als Marksteine zwischen zwei Epochen, die eine abschließend und den Inbegriff ihres künstlerischen Vermögens darstellend, für künftige Epochen ein Spiegel, in welchem diese die Einseitigkeit und Beschränktheit ihrer Richtung erkennen mögen; durch sie wurden zum letztenmal die Formen einer vorausgegangenen Zeit mit einem hochbedeutendem Inhalte erfüllt — so bedeutend wie nie zuvor — aber nach ihnen brechen die alten Formen zusammen, da niemand mehr sie zu erreichen, geschweige zu überbieten vermag. Eine neue Kindheit der Kunst beginnt und zwar auf allen Gebieten, auch dem vokalen; auf instrumentalem in den gegenüber der erhabenen Größe der Bachschen und auch der Händelschen Orchester-

Orgel- und Klavierwerke primitiv und wirklich kindlich zu nennenden Erstlingen der Haydnschen Muse und den parallelen oder vorbereitenden Erscheinungen, auf vokalem Gebiete in dem sich in Gegensatz zu dem gestelzten Wesen der italienischen Schablonenoper setzenden Singspiele. Die italienische Opera buffa begann mit Dialektstücken, in denen die schlichte Natürlichkeit der volksmäßigen Denk- und Ausdrucksweise und des volksmäßigen Gesanges als Folie diente, um die Unnatur des Koloraturwesens des Virtuosengesangs der neapolitanischen Oper der Lächerlichkeit preiszugeben. Die französische komische Oper und die englische Ballad-Opera folgten schnell mit der gleichen Tendenz und dem deutschen Geiste blieb es vorbehalten, den Reinigungsprozeß zum Abschlusse zu bringen.

Die Früchte der Reform sind zunächst das Singspiel und weiterhin die klassische Vollendung der ernsten Oper durch Gluck und der komischen durch Mozart. Aber das Singspiel sollte auch nach einer ganz andern Seite hin bahnbrechend wirken: es führte zu einer Wiedergeburt der lyrischen Dichtung und durch diese zur Entstehung eines ganz neuen Zweiges der musikalischen Litteratur: des Kunstliedes. Nach einer Zeit der absoluten und unumschränkten Herrschaft des italienischen Opernstils auf dem Gebiete der gesamten Vokalkomposition, einer Zeit, während deren das Schaffen Sebastian Bachs fast ganz isoliert und, weil unberührt vom Zeitgeiste, auch unverstanden und ungewürdigt von der Zeit sich im engen Kreise seiner bürgerlichen Lebensstellung vollzog*), trat jene merk-

*) K. E. Schneider, „Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung“ (3 Bde. 1863—65), weist mit Recht — wenn auch direkt angeregt durch die irrige Annahme, daß Bach der Komponist des Liedchens „Willst du dein Herz mir schenken“ sei — darauf hin, daß Bachs gesamte Musik im Volkstümlichen und Liedmäßigen wurzelt (III. 185). „Verbindet man mit dem Begriffe ‚Lied‘ oder ‚Volkslied‘ die Bedeutung des natürlichen unbefangenen Gefühlsausdruckes in der einfachsten und klarsten Form, jene Wahrheit musikalischer Darstellung, in welcher die Kunst von der Bewältigung aller Schwierigkeiten wieder umkehrt zur schlichten Sprache der Natur, so ist Bachs ganze Musik volkstümlich und liedmäßig . . . . Atmet nun Bachs Musik — wenn man den Formalismus der Zeit abstreift — durch und durch diese Wahrheit und Gesundheit menschlichen Fühlens, so ruht sie von selbst schon auf dem verwandten Naturgrunde mit dem Volksliede. Das Volkslied, kann man sagen, verfolgt mit seinem stillen, unsichtbaren Geleit Bachs gesamte Produktion. Schon seine melodischen Grundmotive

würdige Reaktion ein, die Abwendung vom Arien- und Kantatenstil und die zunächst mehr angestrebte als erreichte Zurückwendung zum Volksliede. Nicht die Dichter, sondern die Musiker fanden zuerst den rechten Weg, indem sie in Nachahmung der durch Unterlegung zunächst nichts weniger als ästhetisch wertvoller Texte unter beliebte, eine lyrische Struktur zeigende Melodien (zumeist Tanzmelodien) geschaffenen Odensammlung „Sperontes singende Muse an der Pleiße" (1736—45) die Komposition von lyrischen Gedichten unternahmen, geleitet von dem richtigen Gefühl, daß in den Tanztypen sich am reinsten eine abhanden gekommene echt liedmäßige Faktur erhalten habe. Mitten hinein in diese neue Strömung der Odenkomposition fällt die Entstehung des deutschen Singspiels; es unterliegt keinem Zweifel, daß durch die dramatische Situation die Phantasie sowohl der Dichter als der Komponisten den Anstoß erhielt, dessen sie bedurfte, um aus dem galanten Maskeradenwesen der Schäferpoesie den Weg zur wirklichen Naivetät zurückzufinden. Die prinzipielle Gegensätzlichkeit gegen den italienischen Kunstgesang, welcher das Singspiel seine Entstehung verdankte, sogar die direkte Gegenüberstellung beider in den Personen höfischer (städtischer) Kulturmenschen und schlichter Leute vom Lande zwang förmlich Dichter und Komponisten zur Wiederfindung ungekünstelten, naturwahren Ausdrucks. So wird das volksmäßig empfundene Lied thatsächlich im Rahmen des Singspiels durch Chr. Felix Weiße und J. Ad. Hiller neu geschaffen (1766: „Die verwandelten Weiber").

Ungefähr um dieselbe Zeit lenkten die führenden Geister auf litterarischem Gebiete die Aufmerksamkeit auf die poetischen Schätze des Volksliedes deutscher und fremder Nationen und leiteten so jene Aera der Dichtung und Komposition „im Volkstone" ein, deren segensreiche Nachwirkung bis in die Gegenwart zu spüren ist, die

---

sind, mögen seine Tongebäude im ganzen noch so kunstvoll sein, volksmäßig einfach und seelenvoll; selbst noch aus den Themen seiner Fugen hört man einen Anklang an Zuschnitt und Ausdrucksweise des Volksliedes heraus." Besonders dieser letzte Hinweis ist sehr der Beherzigung wert und aus dem Munde eines Mannes, der eine Monographie des Liedes schrieb und durch die langjährige Beschäftigung mit seinem Gegenstande ein starkes Gefühl für das Liedmäßige haben mußte, doppelt gewichtig.

aber zunächst keineswegs allgemein mit Begeisterung aufgenommen wurde. In einer Besprechung von J. A. P. Schulzs „Lieder im Volkston“ in Cramers Magazin für Musik heißt es*): „Es ist nun 10 Jahr her, daß Herder, der zu seinem Fouragieren in allerlei Gebieten der Litteratur umherstreifte, der Witterung von den Relicks of ancient poetry nachgehend, auf das brachgelegene Feld der Volkspoesie kam, das bisher eben von niemand war betreten worden. Sogleich machte er das Abenteuer in Fliegenden Blättern über deutsche Art und Kunst bekannt. Bürger, der gerade um diese Zeit derselben Lektüre oblag, that etwas noch wichtigeres als der Theoretiker; er realisierte, obwohl von selbst und ohne jenes Anstoßes zu bedürfen, diese Ideen in seiner vortrefflichen Leonore und verschiedenen anderen Balladen. Unmittelbar in seine Fußstapfen traten Hölty und Stolberg ... Nun stellte vollends Bürger in dem Aufsatze des Dan. Wunderlich im Musäo das mißverstandene Theorem von der alleinigen Herrlichkeit der Volkspoesie auf, und siehe da! alle Sümpfe am Fuße des Parnasses wurden wach und ihre kleinen Bewohnerchen quakten allenthalben so viel Volksgesang, daß Bürger selbst die Ohren davon gellten und er es nötig fand, in einem epanorthotischen Fragmente dem Froschgesindel Stillschweigen aufzuerlegen. Aber beschwichtige einer einmal eine solche lebendige Lache voll reger Sänger! Bürgers Bann schreckte eben so wenig als Dan. Säuberlings langweiliger Almanach; man sang fort ... die Epidemie teilte sich auch den Musikern mit, sie setzten die Gassenhauer in Noten, erfanden selbst welche, priesen's auch wohl als das non plus ultra der musikalischen Kunst an. Dieses die Geschichte der Manie des Volksgesanges, welche einige Zeit gewährt hat, gottlob aber nun vorbei ist (!)“.

Freilich bedurfte es noch des Genies eines Goethe, um die ersten unscheinbaren Keime der neuen Lyrik zu einem herrlichen Blütenflor zu entwickeln, da erst dieser der schlichten Aeußerung natürlichen Empfindens den mystischen Hintergrund allgemein menschlicher Bedeutsamkeit zu geben verstand; und weiter bedurfte es wiederum kongenialer Meister der Tonkunst, welche den adäquaten musikalischen Ausdruck für den poetischen Sinn des inhaltlich vertieften Liedes

*) 1. Bd. [1783] S. 61.

fanden. So verging seit Hillers Anfängen noch ein halbes Jahrhundert, ehe das deutsche Lied als eine neue Kunstgattung mit dem Anspruche voller Gleichwertigkeit neben die Schöpfungen in anderen Formen treten konnte. Blicken wir heute im Vollbesitz einer Liedlitteratur, um welche alle andern Nationen die deutsche beneiden, zurück auf jene Zeit der Entstehung des Liedes, so scheint es fast unbegreiflich, wie es geschehen konnte, daß die Zeit Mozarts, Haydns und auch noch des jungen Beethoven, welchem auf dem Gebiete der freien Instrumentalmusik längst die Zunge gelöst war zur Aussprache der innersten Empfindungen, dieser Form des Stimmungsausdrucks noch fast ganz entbehrte, und auch selbst noch geraume Zeit, nachdem Goethe mit vollen Händen die Perlen seiner Lyrik auszustreuen begonnen hatte, nach dem rechten musikalischen Ausdrucke rang. Zur Erklärung dieses Sachverhalts ist schwerlich etwas anderes beizubringen, als der Hinweis auf die andauernde Gewöhnung, die wichtigste Aufgabe des Komponisten gegenüber dem Liedtexte in einer sinngemäßen Deklamation, in der Verwandlung des poetischen Rhythmus in einen analogen musikalischen zu sehen. In dieser Hinsicht bedeuteten unzweifelhaft die Anfänge der Liedkomposition zunächst einen ganz gewaltigen Rückschritt gegenüber der Arien- und Kantatenkomposition und in ganz ähnlicher Weise ein Wiederanfangen mit kindlichen Versuchen, wie wir ein solches für die Erstlinge des neuen Stils der Instrumentalkomposition um die Mitte des 18. Jahrhunderts statuieren mußten. Mit Recht weist K. E. Schneider*) darauf hin, daß bei Bach in den Arien und Duetten der Passionen, Messen, Kantaten sein eigentlicher Gesang, seine innerste, unergründlich tiefe Lyrik schlummert. „Da singts so süß und inbrünstig, da klagts so wehmütig und entsagend wie nur immer in dem überschwänglichsten und verzweifelndsten Liede Schuberts oder Schumanns.“ Und wer wollte nicht für Händels Oratorien und für Glucks und Mozarts Opern das gleiche in Anspruch nehmen? Ja, man braucht bei diesen Großmeistern nicht stehen zu bleiben und kann Lieder in Menge auch in andern Opern des 18. Jahrhunderts aufweisen, welche in Bezug auf Stimmung in Melodieführung und Begleitung durchaus Anspruch auf hohe Wertung haben.

*) A. a. O. III., 184.

Sind doch viele solche in der Oper entstandene lyrische Stücke ebenso wie nachher die Lieder der Singspiele in Liedersammlungen übergegangen und sogar zu Volksliedern geworden. Es handelte daher sich bei dieser Neuschaffung des Liedes zunächst um einen Verzicht auf bereits Erreichtes und nachher um langsames Wiedererringen des Verworfenen. Beinahe die gesamte Odenlitteratur des 18. Jahrhunderts bis nahe der Jahrhundertwende erscheint in dem ärmlichen Gewande einer sich der Verzierung ostentativ enthaltenden, mehr nur deklamierenden Melodie mit einem bezifferten oder auch nicht bezifferten Baß; dem Akkompagnisten war es überlassen, auf Grund dieses Basses akkordisch oder irgendwie figuriert zu begleiten. Unter den Händen eines genialen Begleiters konnte ein so notiertes Lied gewiß den Stimmungsausdruck durch die Begleitung wesentlich bereichern und Mozarts und Haydns Lieder beweisen, daß eine bloße Markierung von Akkorden über den Baßtönen keineswegs eine Forderung der Zeit war. Aber die Thatsache, daß die Komponisten allgemein sich auf die Aufstellung einer den Text schlicht deklamierenden Melodie mit Unterstellung einer die Harmonie bestimmenden Baßstimme beschränkten, steht fest und damit der Verzicht der Komponisten auf eine ausgeführte charakteristische Begleitung, wie sie dem Operngesange mindestens seit Scarlatti geläufig war, und das noch zu einer Zeit, wo das Klavier bereits aus seiner dienenden Stellung in der Kammermusik herausgetreten war und im Duo, Trio u. s. w. mit ausgearbeiteten Part neben die Violinen oder Flöten ꝛc. gestellt wurde. Wir müssen daher annehmen, daß das Lied des 18. Jahrhunderts in seinen Anfängen überhaupt der Begleitung gar keine oder nur eine die Intonation sicherstellende (also nicht eine ästhetische, sondern nur eine rein praktische) Wertung beimißt, daß es z. B. auch zum Singen im Freien, beim Wandern u. s. w. ohne alle Begleitung gedacht ist, also wirklich ganz nach Art des Volksliedes den Anteil der Musik nur in der Melodie sieht und sich erst ganz allmählich zum (von Klavier) begleiteten Liede fortentwickelt. Daß die Vertiefung des poetischen Inhalts besonders seit Goethe dieses Verlangen nach einer charakteristischen Begleitung verstärken mußte, liegt auf der Hand, und das allmähliche Aufkommen von Andeutungen der gewünschten Art der Begleitung beweist, daß die Komponisten das erkannten. Doch stand Goethe selbst noch auf dem Standpunkte,

daß ihm eine musikalische Bearbeitung, welche sich auf eine leichte Wiederspiegelung des Inhalts in der Begleitung beschränkte, vollauf genügte. Einer stärkeren Anteilnahme der Begleitung an der Interpretation war er sogar offenbar abgeneigt; das beweist seine Schätzung der Reichardtschen und Zelterschen Kompositionen seiner Lieder, und sein Ignorieren der Versuche Franz Schuberts, persönliche Beziehungen zu ihm anzuknüpfen.

§ 2. Reichardt, Zelter und Zumsteeg.

Johann Friedrich Reichardt, geb. 25. November 1752 zu Königsberg i. Pr., gest. 27. Juni 1814 zu Giebichenstein bei Halle a. S., ist unzweifelhaft eine der distinguiertesten Erscheinungen unter den Musikern um die Jahrhundertwende, ein Mann von vielseitiger Bildung, geistreich und gewandt im gesellschaftlichen Verkehr, daher überall gern gesehen und mit Auszeichnung behandelt, ein vortrefflicher Beobachter und ein Meister im schriftlichen Ausdruck seiner Gedanken, in vieler Beziehung so recht der schärfste Gegensatz zu Beethoven. Aber Reichardt war auch als Komponist keineswegs unbedeutend und wenn er auch für die Nachwelt neben Mozart, Haydn, Beethoven und selbst neben Méhul, Cherubini und Spontini verblaßt, so genoß er doch bei Lebzeiten eines hohen Ansehens neben allen diesen Größen, besonders als Opernkomponist. Durch zahlreiche ausgedehnte Reisen hatte Reichardt nach absolvierten Schul- und Universitätsstudien (in Königsberg und Leipzig) in den bedeutendsten Musikcentren persönliche Beziehungen angeknüpft. Seine „Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend“ (1774 bis 1776, 2 Bände), „Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben 1802—3“ (1804—5, 3 Bände) und „Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808—9“ (1810, 2 Bände), seine Selbstbiographie in der von ihm redigierten „Berlinischen musikalischen Zeitung“ (1805—6) geben von dem musikalischen und gesellschaftlichen Leben seiner Zeit lebendige Bilder und porträtieren besonders die bedeutenden musikalischen Persönlichkeiten mit großer Lebenswahrheit. Bereits 1775 war Reichardt nach Einsendung einer im Hasse-Graunschen Stile geschriebenen italienischen Oper „Le feste galanti“

von Friedrich II. als Hofkapellmeister in Berlin (Nachfolger J. Fr. Agricolas) mit 1200 Thaler Gehalt engagiert worden und hatte eine Reihe von Kantaten und dramatischen Werken unter dem direkten Einflusse des Geschmackes Friedrichs d. Gr. geschrieben, der ihm aber reichlichen Urlaub zu ferneren Reisen gewährte; auf diesen kam er auch schon 1785—86 nach Paris, wo er Auftrag erhielt, zwei große Opern zu schreiben („Panthée" und „Tamerlan"), die aber nicht zur Aufführung kamen, da der Tod des Königs ihn nach Berlin zurückrief („Tamerlan" wurde 1800 in Berlin gegeben). Unter Friedrichs II. Nachfolger, dem ebenfalls sehr musikliebenden Friedrich Wilhelm II., stieg zunächst Reichardts Ansehen noch weiter, da der fortgeschrittene Geschmack desselben ihm weniger Fesseln anlegte. Damals entstanden Miltons „Morgengesang" für Soli, gemischten Chor und Orchester, für die Berliner Singakademie komponiert (noch 1835 von Mendelssohn auf das Programm des Niederrheinischen Musikfestes gesetzt), sowie die Opern „Andromeda", „Protesilaus", „Brennus" und „Olympias". Doch gab es für Reichardt nun bald Reibereien mit des Königs Cellolehrer Duport, der zum Range eines Musikintendanten aufstieg; auch gelang es dem Hofdichter Filistri und den Mitgliedern der italienischen Oper, das Engagement eines italienischen Kapellmeisters, Felice Alessandri, neben Reichardt beim Könige durchzusetzen, und als sich dessen Unfähigkeit nur gar zu bald herausstellte, als seinen Nachfolger den früheren kurmainzischen Kapellmeister Vincenzo Righini, also abermals einen Italiener, nach Berlin zu bringen (1793). Trotz aller Intriguen hielt aber der König an Reichardt fest, bis man anfing, aus dessen liberalen politischen Ansichten und seinen Sympathien mit der französischen Revolution Kapital zu schlagen. So wurde er, nachdem er nicht lange vorher von einer Reise nach London, Kopenhagen und Stockholm zurückgekehrt war, 1794 entlassen und zog sich mit seiner Familie auf einen Landsitz zu Giebichenstein bei Halle zurück, wo er 1796 das Amt eines Salineninspektors erhielt. Als 1797 Friedrich Wilhelm II. starb, führte zwar Reichardt wieder mehrere Opern in Berlin auf, wurde aber in seiner Inspektorstelle bestätigt und blieb in Halle, aber mit Unterbrechung durch die zweite Pariser Reise (1802—3). 1806 flüchtete er vor der französischen Invasion nach Königsberg, wurde aber durch die Androhung

der Einziehung seines Besitzes gezwungen, einem Rufe Jérome Napoleons als Kapellmeister nach Kassel zu folgen. Doch kam es dort zu keinem rechten Einvernehmen und er erhielt bereits 1808—9 Urlaub nach Wien (jetzt erfolgte der Versuch, an seiner Stelle Beethoven nach Kassel zu ziehen), von wo er nach Giebichenstein zurückkehrte. Dort führte er ein halb ländliches Leben im Kreise der Familie, welche den Lied- und Quartettgesang pflegte (seine Tochter Luise war nicht nur eine tüchtige Sängerin, sondern auch eine geschätzte Liederkomponistin).

Für die Gegenwart ist Reichardt außer durch seine ausgezeichnete schriftstellerische Thätigkeit nur noch in wenigen Liedern lebendig, doch auch in diesen kaum anders als in Gegenüberstellung zu Kompositionen derselben Texte durch Beethoven, Schubert und spätere. Und doch bildet sein reiches Schaffen auf dem Gebiete des Liedes eine der bedeutsamsten Uebergangsstufen von der nüchtern deklamierenden Odenkomposition zum eigentlichen Stimmungsliede; ausgesprochene melodische Begabung und der durch seine Bühnenarbeiten entwickelte, verfeinerte Sinn für Charakteristik heben ihn entschieden über Zelter, der durchschnittlich trockener und stereotyper ist. Beide waren wie bemerkt die von Goethe besonders geschätzten musikalischen Interpreten seiner lyrischen Dichtungen. Abgesehen von einzelnen in Almanachen zuerst gedruckten Liedern, beginnt Reichardts Thätigkeit als Liederkomponist 1779, wo er eine erste größere Sammlung „Oden und Lieder" (von Klopstock, Graf Stolberg, Claudius und Hölty) herausgab; 1780 und 1781 folgte deren 2. und 3. Teil, in denen auch Goethe vertreten ist, was Reichardt veranlaßte, demselben die Sammlung zuzusenden. Seit dieser Zeit trat der Komponist zu dem Dichter in lebhafte Beziehungen, die ihre Endschaft erreichten, als Reichardt in Berlin in Ungnade fiel; Goethe selbst sagt über ihn kurze Zeit vor dem völligen Bruche: „von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher". Die Gesamtausgabe seiner Kompositionen Goethescher Texte: „Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen" (4 Teile, 1809) umfaßt 128 Nummern. Jedenfalls ist auch die Form des „Liederspiels", welche Reichardt 1800 mit „Liebe und Treue" erstmalig aufstellte, auf eine direkte Anregung Goethes zurückzuführen (1801 folgte seine Komposition des Goetheschen „Jery und Bätely", und

als erster Nachahmer schloß sich ihm Fr. H. Himmel an mit „Frohsinn und Schwärmerei“ 1801 und „Fanchon“ 1804); wenigstens entspricht die Unterscheidung von Liedern und Arien, welche Goethe in einem Briefe an einen anderen seiner ersten Komponisten, seinen Jugendfreund Ph. Chr. Kayser, bei Uebersendung des Singspiels „Jery und Bätely“ macht*), ganz der Art, wie Reichardt das Liederspiel gestaltete. Goethe stellt nämlich als eigentliche „Lieder“ solche lyrische Stücke der Dichtung auf, „von denen man annimmt, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nun in einer oder der anderen Situation anbringt. Diese können und müssen eigene, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und die jedermann leicht behält.“ Auch die Warnung Goethes vor zu reicher Instrumentierung paßt vortrefflich zu dem Bericht, den Reichardt selbst**) über die Grundsätze giebt, welche ihn bei Aufstellung der neuen Form leiteten.

Nach dem Bruche Goethes mit Reichardt, und nachdem auch Goethes Versuch, aus seinem nach Weimar übergesiedelten Freunde Kayser einen Opernkomponisten zu machen, fehlgeschlagen***), rückte in beider Stelle als musikalischer Beirat Goethes Karl Friedrich Zelter ein (geb. 11. Dezember 1758 zu Berlin, gest. daselbst 15. Mai 1832), dessen Namen wir schon mehrmals rühmend zu erwähnen hatten, eine von dem gewandten und hochgebildeten Reichardt sehr verschiedene Natur, über welche Goethe selbst urteilt: „Er befand sich in dem seltsamsten Drange zwischen einem ererbten, von Jugend auf geübten, bis zur Meisterschaft durchgeführten Handwerk, das ihm eine bürgerliche Existenz ökonomisch versicherte und zwischen einem eingeborenen, kräftigen, unwiderstehlichen Kunsttrieb, der aus seinen Individuum den ganzen Reichtum der Tonkunst entwickelte. Jenes treibend, von diesem getrieben, von jenem eine erworbene Fertigkeit besitzend, in diesem nach einer zu erwerbenden Gewandtheit bestrebt, stand er nicht etwa wie Herkules am Scheidewege zwischen dem, was zu ergreifen oder zu meiden

*) Ferd. Hiller „Goethes musikalisches Leben“ 1883, S. 15.

**) Allg. Mus. Ztg. III. 709 ff.

***) Vergl. C. A. H. Burkhardt, „Goethe und der Komponist Ph. Chr. Kayser“ 1879.

sein möchte, sondern er ward von zwei gleich werten Musen hin und her gezogen, deren eine sich seiner bemächtigt, deren andere er dagegen sich anzueignen wünschte. Bei seinem redlichen, tüchtig bürgerlichen Ernste war es ihm ebenso sehr um sittliche Bildung zu thun, als diese mit der ästhetischen so nahe verwandt, ja ihr verkörpert ist, und eine ohne die andere zu wechselseitiger Vollkommenheit nicht gedacht werden kann." Dieser merkwürdige Mann, in seinem bürgerlichen Berufe Maurermeister, war in der Musik Schüler von Karl Fasch (dem er durch eine anziehend geschriebene Biographie ein würdiges Denkmal setzte), wurde 1800 sein Nachfolger als Dirigent der Singakademie und begründete 1809 die erste Liedertafel, womit er der Schöpfer eines ganz neuen Faktors im Musikleben des 19. Jahrhunderts wurde. Im gleichen Jahre wurde er zum kgl. Professor und Mitglied der Akademie der Künste ernannt. Zelter stand seit 1796, wo er seine „12 Lieder am Klavier zu singen" Goethe übersandte, in regstem Briefwechsel mit dem großen Dichterfürsten (der Briefwechsel erschien 1833—36 in 6 Bänden) und assimilierte sein ganzes Denken und Fühlen so sehr dem Goethes, daß er mit dessen Tode seinem eigenen Leben allen Inhalt entzogen sah und ihm nach wenigen Wochen ins Grab folgte. In noch umfassenderer Weise als Reichardt hat Zelter Goethes Lyrik musikalisch interpretiert; „Goethes sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen" erschienen 1812 in 4 Teilen, und einige weitere Liedersammlungen folgten noch später. Wie bereits bemerkt, ist aber Zelter nicht über Reichardt hinausgekommen, sondern steht vielmehr an musikalischer Potenz entschieden hinter demselben zurück; Reichardt fügte sich nicht in gleichem Maße wie Zelter der Ansicht Goethes von der beschränkten Aufgabe des Komponisten gegenüber einem Liedertext. Mendelssohn, Zelters Schüler, geriet bei Erscheinen des ersten Teiles des Goethe-Zelterschen Briefwechsels in nicht geringe Erregung über die Art, wie Goethe und Zelter den nunmehr zurückgeschobenen Reichardt behandelten*): „Wenn von Reichardt die Rede ist und beide über ihn so vornehm thun und urteilen, so weiß ich mich vor Aerger nicht zu fassen, obwohl ich mir es selbst nicht erklären kann." Offenbar nahm der feinfühlige Mendelssohn unwillkürlich Partei für

*) Brief an seinen Vater vom 28. Dezember 1833.

den trotz seiner Weltgewandtheit und seiner Bildung geraden und freimütigen Reichardt.

Es ist gewiß merkwürdig und doch wohlverständlich, wie derselbe Dichter, welcher die Lyrik auf eine vordem unbekannte Höhe hob, persönlich die schnellere Entwickelung des musikalischen Liedes hemmen konnte; durchdrungen von der Ueberzeugung, daß die Sprache der berufene Träger und Interpret der poetischen Idee sei und weit über den Wortsinn hinaus dieselbe auszudrücken vermöge, sah er in der Musik nur eine Unterstützung und Verstärkung von Elementen, welche der gebundenen Rede auch ohne Musik eigen sind, des Rhythmus und des Tonfalles. Wenn er auch vielleicht erkannte, daß die Musik über die stützende Rolle hinausgehen und ihrerseits der Idee der Dichtung parallel gehend einen zweiten Ausdruck geben, ja sogar weitere Kreise ziehen und an Intensität und Bestimmtheit des Ausdrucks die Poesie zu überbieten vermag, so ist sogar eine gewisse Abneigung gegen eine solche Absorption der Dichtung durch die Musik, welche den Dichter hinter den Komponisten zurückdrängt, für ihn wohl begreiflich. Und dennoch mußten gerade seine Dichtungen notwendig die Komponisten anregen, ihm nachzueifern und die musikalischen Mittel in ähnlicher Weise über die Sphäre der Korrektheit und Wohlverständlichkeit hinaus zu heben zu einer höheren Bedeutsamkeit, oder vielmehr: die mit Meisterhand geformten kleinen Stimmungsbilder des Dichters mußten notwendig in der Phantasie der Tonkünstler rein musikalische Stimmungsbilder von gleicher Prägnanz des Ausdrucks erzeugen. Nur durch ein Ausgehen von doktrinär beschränkten Gesichtspunkten einer überkommenen Praxis konnte eine solche Entwickelung der musikalischen Ausgestaltung des Liedes noch aufgehalten werden, zu einer Zeit, wo auf instrumentalem Gebiete der individuelle Ausdruck sich bereits zu großer Freiheit entwickelt hatte. Ein solcher doktrinär beschränkter Gesichtspunkt war der von Volksliedern und volksmäßigen Liedern abstrahierte der Aufstellung eines einzigen, unverändert beizubehaltenden Melodiekörpers für die mehr oder minder große Anzahl gleichgebauter Strophen der Dichtung. Die Odenkomponisten waren sogar zum Teil soweit gegangen, die Melodie einfach vorzudrucken, ohne auch nur die erste Textstrophe unterzulegen und brachten dann manchmal ein Dutzend und mehr dahinter abgedruckte Textstrophen. Durch das Singspiel

und die Lieder im Volkston hatte man dann die Beschränkung der Zahl der Strophen schätzen lernen, und gerade manche lyrischen Gedichte Goethes waren durch Einheitlichkeit der Stimmung bei kleiner Strophenzahl sehr wohl geeignet, die schlicht strophische Komposition als genügende musikalische Gestaltung erscheinen zu lassen. Sie gaben daher auch nicht irgendwelchen Anlaß, die überkommene Maxime der mehr nur deklamierenden Behandlung aufzugeben. Der Anlaß zu einer mannigfaltigeren Ausgestaltung, zum Abgehen von der strophischen Komposition und zur Anteilnahme der Begleitung am Zeichnen der Stimmung kam daher nicht aus den lyrischen, sondern aus den episch-lyrischen oder dramatisch-lyrischen Dichtungen, in denen eine fortschreitende Handlung stärkeren Wechsel der Stimmung bedingt und daher dem Tonkünstler eine Veränderung der Ausdrucksmittel zum unabweisbaren Bedürfnis macht. Was K. E. Schneider*) über die Ballade sagt, bedarf nur einer kleinen Verallgemeinerung, welche jeder Leser selbst ohne weiteres findet, um die leitenden Gesichtspunkte für eine freiere Behandlung strophischer Dichtungen durch den Komponisten ästhetisch zu motivieren: „Es ist eine Forderung des epischen Charakters der Ballade, daß sie Einfachheit und Ruhe, Größe und Würde habe: daher ist sie nach einem Versmaß durch alle Strophen gebaut und stellt ihren Inhalt möglichst objektiv, im ruhigen Erzählungstone dar; Abweichungen aber von diesem Grundcharakter, lyrisch empfindungsvolle oder dramatisch bewegte, hat sie zu vermeiden (!). Trägt jedoch jemand eine solche Dichtung vor, so wird er unwillkürlich durch stärkeren und schwächeren Ton, durch Stimmmodulation nach oben und unten, durch langsamere oder schnellere Recitation auch Inhaltsnuancen des Gedichtes hörbar werden lassen, wie sie seinem inneren Ohr beim stillen Lesen hörbar geworden sind. Er wird die Dichtung unbewußt in einer Weise wiedergeben, welche, sobald sie dem poetischen Kunstwerke analog sein und selbst auf Kunstwert Anspruch machen will, zugleich maßgebend für jede Darstellung in einer verwandten Kunst ist — also auch für die Musik .... Die Gesangskomposition der Ballade hält der Hauptsache nach an der Dichtung fest, nimmt aber den ganzen Gegenstand in ihr Element,

*) A. a. O. III. 333.

in das flüssigere und wärmere Fluidum des Gesanges herüber. Wollte man dieses nicht zugeben, hätte die Musik einem dichterischen Objekt gegenüber nicht ihre besondere Weise der Wiedergabe (!), dann bedürfte es ihrer überhaupt nicht und jede Gesangskomposition wäre widersinnig ..... Hiermit ist nun bereits das Urteil über die eine der beiden historisch ausgeprägten Kompositionsmethoden der Balladen- und Romanzendichtung gesprochen, nämlich über die episch-deklamatorische .... Die musikalische Melodie (ist) das Analogon nicht zum dichterischen Metrum, sondern zu der im Texte schlummernden Wortmelodie ..., und diese gerade ist, wie sich beim Vortrage der Dichtung ergiebt, eine wechselndere und gefühlsbelebtere als die rhythmisch gebundene, und auf bestimmte Intervalle eingeschränkte Strophenmelodie des Gesanges ..." (u. s. w.). Mit Recht weist Schneider darauf hin, daß es sogar Balladen giebt, welche das Unterlassen solchen Eingehens auf den Inhalt der einzelnen Strophen vertragen und „in ein einfaches großes Geschehen aller wechselnden Gefühlsaffekte versenken" (Zelters „König in Thule"); aber unbedingte Zustimmung verdient auch seine weitere Folgerung, daß die gänzliche Emanzipation von der durch den gleichen Strophenbau vom Dichter vorgezeichneten Einheitlichkeit der Konstruktion die Liedform zersprengt und an ihre Stelle eine Kette von Liedern, eine Kantate oder dramatische Scene setzt. Selbst Mozarts „Veilchen", das die strophische Melodie gänzlich verleugnet, ist deshalb schon kein eigentliches Lied mehr, obgleich es Taktart und Tempo nicht wechselt. Reichardt komponierte das Gedicht als ein einwandfreies, entzückendes, wirkliches Liedchen*). In den verschiedensten Abstufungen gaben — wie angesichts der einander entgegenstehenden, gleich bedeutsamen ästhetischen Gesichtspunkte nur allzu begreiflich — die Komponisten dem Drange nach, erzählenden Gedichten eine nüancierte musikalische Einkleidung zu geben. So wurde Bürgers „Lenore", der Ausgangspunkt (1773) der eigentlichen deutschen Balladendichtung**), ungefähr gleichzeitig von Joh. André mit freiester Umwandlung der Melodie, sodaß nur gelegentlich direkte

*) M. Friedländer „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen" Nr. 15.

**) Spitta „Die Ballade" (Musikgeschichtl. Aufsätze, S. 412).

Nachbildungen erkennbar sind, durchkomponiert und von J. Ph. Kirnberger (1780) auf eine unsagbar banale Melodie für alle 32 Strophen ohne die geringste Modifikation strophisch gesetzt. André selbst fühlte wohl, wie sehr er mit diesem Verfahren aus dem Rahmen des eigentlichen Liedes herausgetreten war, und arbeitete die ursprünglich für eine Singstimme mit Klavier geschriebene Komposition für Soli, Chor und Orchester um, damit wiederum der späteren Chorballade der Romantiker erstmalig den Weg weisend. Spitta nimmt keinen Anstand, Andrés „Lenore“ als die beste Ballade vor Löwe zu bezeichnen.

Als eigentlicher Schöpfer der Balladenkomposition gilt Johann Rud. Zumsteeg (geb. 10. Jan. 1760 zu Sachsenflur im Odenwald, gest. 27. Jan. 1802 als Hofkapellmeister in Stuttgart), und zwar insofern zweifellos mit Recht, als er zuerst der Balladenkomposition spezielle Aufmerksamkeit zuwandte (zuerst 1792 mit Bürgers „Des Pfarrers Tochter von Taubenheim“, desselben Dichters „Entführung“ 1794, „Lenore“ 1798, dazu aber Balladen von Stolberg, Schiller, Ossians „Colma“ u. a.). Mit Recht tadelt Schneider, daß Zumsteeg opernmäßiges buntes Flickwesen in die Ballade eingeführt und damit ihren epischen Charakter gefährdet habe. In der Zerlegung des Textes in Teile durchaus verschiedener Behandlung geht Zumsteeg oft sehr weit („Entführung“, „Lenore“) mäßigt sich aber in anderen Fällen mehr („Des Pfarrers Tochter von Taubenheim“, „Toggenburg“). Wenn auch Zumsteeg der rechte Ton für das Mystische und Dämonische fehlte, er daher in in seinen Balladen mit den Können oft hinter seinem Wollen zurückbleibt, so hat er doch sowohl in den Balladen als auch seinen anderen größeren Liedkompositionen, die freilich zum Teil auf Soloscenen hinauslaufen („Hagars Klage“, „Ossians Sonnengesang“ u. a.) viel gethan zur Entwickelung der Teilnahme der Begleitung an der Stimmungsmalerei. „Jede Strophe der Dichtung bekommt bei ihm eine besondere musikalische Einkleidung, jede hervorragende Stelle ihre eigentümliche Farbe, aber das Ganze ist kein Ganzes, ist ohne Prinzip und Plan geschaffen und nicht zu innerer Zusammengehörigkeit gefügt und geschlossen. An vielen Stellen ist die Detailzeichnung vortrefflich, aber alle diese Details sind nicht wieder organisch zu einer Einheit verbunden, es kommt zu keiner Total-

stimmung, der epische Grundton wird vermißt. Vor allem fehlt es der Zumsteegschen Ballade an einem melodischen Hauptmotiv, das durch das Ganze wiederkehrt und nur nach dem Wechsel der Handlung und Stimmung modifiziert oder von lyrischen Episoden stellenweise unterbrochen, den epischen Charakter der Gattung verträte; bei ihm ist alles Episode, jede kleinste Partie der Dichtung ein Bild für sich"*). Besonders sei noch angemerkt, daß Zumsteeg sogar die Zusammenschließung von Anfang und Ende durch Einheit der Tonart öfter verabsäumt („Toggenburg", „Lenore" u. a.).

Beethovens Lieder stehen in der Mehrzahl noch auf dem Boden der Reichardt-Zelterschen schlichten musikalischen Umsetzung des poetischen Rhythmus in einen musikalischen, aber freilich durchtränkt mit Beethovenschem Ausdruck („Wonne der Wehmut", „Kennst du das Land") und in einzelnen Fällen durch packende Harmoniewirkung mit einfachsten Mitteln überraschend („Die Ehre Gottes in der Natur", „Abendlied unterm gestirnten Himmel"). Die vielleicht noch in Bonn geschriebene „Adelaide" erinnert an Zumsteeg in der Freiheit der Gliederung in selbständige Partien, übertrifft ihn aber weit durch die Einheitlichkeit der Stimmung. In seinem „Liederkreis an die ferne Geliebte" (der freilich die Opuszahl 98 trägt) durchbricht der Meister die Schranken der Tradition und steht ganz und voll auf dem Standpunkte des entwickelten Kunstliedes; dieser duftige Kranz von Liederblüten giebt Beethoven auch unter den unsterblichen Liedersängern eine unanfechtbare Stellung. Wenn auch diese Lieder zu einer Zeit geschrieben wurden (Ende 1816 gedruckt), wo Franz Schubert bereits auf dem Plane erschien, so kann doch von einem Einflusse Schuberts auf Beethoven keine Rede sein, während umgekehrt feststeht, daß Schubert in Beethoven sein erhabenes Vorbild sah.

§ 3. Franz Schubert.

Nicht allen Musensöhnen Wiens war es beschieden, so wie Beethoven, Haydn, Förster, Wölffl, Schuppanzigh, die Kapellmeister

*) Schneider, a. a. O. III. 345.

Salieri, Weigl u. s. w. in den Salons des kunstsinnigen österreichischen Adels ihre Talente gewürdigt zu sehen und dort für den Mangel eines unserem heutigen ähnlichen Konzertwesens mit seinen berauschenden Erfolgen entschädigt zu werden durch die verständnisvolle Anerkennung eines Elitekreises Hochgebildeter, die auch den Künstler der kleinlichen Sorgen um die Existenz zu entheben für ihre Pflicht hielten. Insbesondere hat diese Huld der Großen demjenigen nicht gelächelt, der sich während des letzten Jahrzehntes des Lebens Beethovens als bescheidener, kaum bemerkter Genosse dem Hohenpriester im Tempel der musikalischen Kunst gesellte: Franz Schubert. Er, in dem die Nachwelt eine der bedeutsamsten, das Kunstschaffen Beethovens besonders nach einer Seite wunderbar ergänzenden Erscheinungen sehen muß, verbrachte sein freilich kurzes, nur 31 Jahre währendes Leben fern von der großen Oeffentlichkeit und auch fern von den glänzenden Gesellschaften der Magnaten in den kleinsten Verhältnissen einer arg beschränkten Häuslichkeit, aus der ihn nur gelegentlich ein sein Talent bewundernder Kreis junger Freunde ins Wirtshaus zog. Selbst das Leben Mozarts, der doch auch niemals eine seine Leistungen gebührend lohnende Anstellung in einem der zahlreichen gut dotierten Wiener musikalischen Aemter fand, entbehrte, verglichen mit demjenigen Schuberts, nicht eines gewissen Glanzes; war er doch als Kind von Königen und Königinnen, Prinzen und Prinzessinnen gefeiert und ausgezeichnet worden und hatte Triumphe als Opernkomponist und Dirigent gefeiert, war er doch als erzbischöflicher Konzertmeister und zuletzt als kaiserlicher Kammerkomponist zwar schlecht besoldet und durch Intriguen niedergehalten, aber doch immer gewohnt, sich in guten Kreisen zu bewegen und eine sehr bemerkte Stellung einzunehmen. Dagegen spielt sich Schuberts Erdenwallen selbst von den Kunstgenossen kaum beachtet ab, und Beethoven, der von ihm so hoch verehrte Meister, lernte seine Werke erst auf dem letzten Krankenlager kennen; damals sprach er die denkwürdigen Worte: „Wahrlich, in dem Schubert lebt der göttliche Funke!"

Franz Schubert ist am 31. Januar 1797 in der Wiener Vorstadt Himmelpfortgrund, Pfarrei Lichtenthal, als Sohn eines aus österreichisch Schlesien stammenden Volksschullehrers geboren, der bei einem überreichen Kindersegen (neunzehn Kinder, von denen

aber zehn in zartestem Alter starben) nur 400 Gulden Gehalt bezog. Bei aller Dürftigkeit waren die Familienverhältnisse geordnete und Schubert hing pietätvoll an seinen Eltern und Geschwistern; da 1812 die Mutter gestorben, vermählte sich 1813 der Vater zum zweitenmal (er überlebte seinen Sohn [gest. 1830]). Um diese Zeit war aber Franz schon nicht mehr im väterlichen Hause, da er — ähnlich wie Haydn — wegen früh sich zeigender musikalischen Anlagen 1808 nach glänzend bestandenem Probesingen vor Salieri und Eybler als Sängerknabe der Hofkapelle angenommen wurde und als solcher Aufnahme in das Konvikt fand. In den Anfangsgründen der Musik (Singen, Violin- und Orgelspiel) hatte ihn vorher der Vater und später der Chorregent der Lichtenthaler Kirche unterwiesen. Nun als Konviktschüler erhielt er eine bessere Schulbildung, seine musikalische Bildung aber wurde durch die Mitwirkung bei der Kirchenmusik und ganz besonders auch durch die Quartett- und Orchesterübungen der Konviktschüler gefördert, zu denen er sogleich als Bratschist zugelassen wurde, da er bereits mit dem Vater und seinen Brüdern Ferdinand und Ignaz im Elternhause das Quartettspiel geübt hatte. Haydn, Mozart und sogar Beethoven wurden im Konvikt fleißig gespielt und bald genug fing Franz selbst an, zu komponieren. Ein etwas bemittelterer Konviktgenosse, Josef von Spaun, versorgte den armen kleinen Komponisten mit Notenpapier, und so kam es, daß schon 1811 Salieri ein Lied Schuberts „Hagars Klage" zu Gesicht kam, das denselben in hohem Grade durch seine Originalität frappierte und die Veranlassung wurde, daß zunächst der Hoforganist Ruzicka beauftragt wurde, den Knaben in der Theorie zu unterweisen, der aber bald erklärte, daß er dem Jungen nichts mehr beizubringen habe, worauf Schubert Salieris persönlicher Schüler wurde (bis 1817). Man wird den Wert der Unterweisung Salieris für Schuberts Entwickelung nicht allzuhoch anschlagen dürfen, da Salieri Schubert auf die Opernkomposition hindrängte und ihn zu verhindern suchte, deutsche Liedertexte zu komponieren; immerhin resultierte aber aus des Lehrers Zufriedenheit mit den Fortschritten seines Schülers für Schubert eine bedeutende Stärkung seines Selbstvertrauens. Im übrigen that er doch, was ihm sein Genius gebot, trotz Salieris Abmahnungen, und obgleich er bereits 1814 eine erste dreiaktige

‚natürliche Zauberoper‘ „Des Teufels Lustschloß“ beendet hatte und bis an das Ende seines kurzen Lebens seine musikalisch-dramatischen Versuche fortsetzte, von denen freilich nur wenige es zu einer Aufführung bei seinen Lebzeiten brachten („Die Zauberharfe“ 1820 und Musik zu H. von Chézys „Rosamunde“ 1823), auch fleißig die von Salieri gelernten Kenntnisse in der Messenkomposition zur Verwendung brachte (die erste wurde zur großen Befriedigung Salieris 1814 in der Lichtenthaler Pfarrkirche aufgeführt), so nahm doch schon damals sein Schaffen auf dem Gebiete der Liedkomposition große Dimensionen an, und auch als Instrumentalkomponist regte er kräftig die Schwingen. Als nach eingetretener Mutation (1813) Schubert als Kapellknabe nicht mehr verwendbar war, sah er sich vor die Frage gestellt, ob er mit kaiserlicher Genehmigung als Stipendiat im Konvikt verbleiben und die Gymnasialstudien fortsetzen wolle oder nicht; er entschied sich, vielleicht um der militärischen Dienstpflicht zu entgehen, zur Rückkehr ins Vaterhaus als Schullehrergehilfe seines Vaters in der Lichtenthaler Vorstadt und unterrichtete nun drei Jahre lang Kinder in den Elementarfächern, bis 1816 ein gleichalteriger neuer Freund, Franz von Schober, ihn von dem Frondienste befreite, indem er seine Wohnung mit ihm teilte und ihm Muße zu freiem Schaffen gab. Fast unbegreiflich muß es aber scheinen, daß Schubert im Jahre 1815, wo er in seinen Schullehrerpflichten noch mitten inne steckte, eine künstlerische Produktivität entfaltete, die wohl in der gesamten Musikgeschichte nicht ihresgleichen hat. Die chronologischen Verzeichnisse verweisen in dieses Jahr nicht weniger als 6 Bühnenwerke („Der vierjährige Posten“, „Fernando“, „Claudine von Villa Bella“, „Die Freunde von Salamanca“, „Adrast“ und „Der Spiegelritter“), zwei Messen, ein Stabat Mater, ein Salve Regina, eine Geburtstagskantate für seinen Vater, eine Symphonie, vier Klaviersonaten, ein Streichquartett und ca. 170 Lieder, Chorlieder und andere kleinere Vokalwerke, darunter eine große Zahl auf Texte Goethes. Mit dem Jahre 1815 steht Schuberts epochemachende Bedeutung als Liederkomponist fest; zu den Früchten dieses Jahres gehören der „Erlkönig“, „Heidenröslein“, „Wanderers Nachtlied“, „Der Fischer“, „Erster Verlust“, „Meeresstille“, zwei Mignonlieder u. s. w. Der Erlkönig sollte insofern eine besondere Bedeutung erlangen, als er,

als op. 1 gedruckt, Schubert in die große Welt einzuführen bestimmt war; aber bis zu dem Zeitpunkte, wo J. v. Sonnleithner den Entschluß faßte, auf seine Kosten das kleine Heft herauszugeben (1821), sollten noch 6 Jahre vergehen, während deren Schubert und seine Freunde immer neue vergebliche Versuche machten, einen Verleger für seine Kompositionen zu finden. Nun wurden auch einige weitere Werke auf Subskription herausgegeben, und nachdem der in Wien allbeliebte Tenorist des Hoftheaters Johann Michael Vogl den „Erlkönig" im Aschermittwochskonzert 1821 mit außerordentlichem Beifall vorgetragen, fing Schubert an, wenigstens in Wien bekannt zu werden, und es faßten auch die Verleger Vertrauen zu seinen Werken und setzten ihn allmählich instand, ohne Opfer seiner Freunde ausschließlich der Komposition leben zu können. Eine Anstellung hat Schubert niemals erlangt, obgleich er sich mehrfach darum bemühte; doch nahm er im Sommer 1818 ein Engagement als Hausmusiklehrer des Grafen Johann Esterhazy nach Zelesz in Ungarn an, was ihn längere Zeit zu dieser Familie in Beziehung brachte (er weilte auch im Sommer 1824 wieder in Zelesz), freilich nicht in gleichem Maße wie Beethoven mit dem Range eines als ebenbürtig respektierten Hausgenossen. Diesem Aufenthalte Schuberts in Ungarn verdanken eine ganze Reihe seiner ungarisch gefärbten Instrumentalwerke die Anregung, vor allem das Divertissement à l'Hongroise für Klavier zu 4 Händen.

In dem an äußeren Ereignissen so armen Leben Schuberts nehmen seine Beziehungen zu einem gewählten Freundeskreise eine hervorragende Stelle ein. Außer den bereits genannten Spaun und Schober gehörten zu demselben besonders die Dichter Mayrhofer, Grillparzer, Bauernfeld, die Maler Moritz Kupelwieser und Moritz von Schwind und die Musiker Vogl, die beiden Hüttenbrenner, Franz Lachner und B. Randhartinger. Dieser Kreis sah in Schubert seinen Mittelpunkt und nannte seine regelmäßigen wöchentlichen Zusammenkünfte nach ihm „Schubertiaden". Daß Schubert diesem anregenden, oft ausgelassenen und übermütigen Verkehre mit jungen Künstlern viele Anregungen verdankte, ist wohl sicher.

Außer Vogl wirkte auch Karl Freiherr von Schönstein, ein als Sänger gebildeter Musikfreund, den Schubert im Hause der Esterhazy kennen lernte, früh energisch für die Verbreitung seiner Lieder;

beide Sänger beeinflußten Schuberts Schaffen in verschiedenem Sinne, Vogl mehr nach Seite des Dramatischen, Schönstein mehr nach Seite des Lyrischen. Bekanntlich widmete Schubert Schönstein die „Müllerlieder".

Daß Schuberts Leben so einförmig und eigentlich nur wechselnd zwischen Arbeit am Schreibtisch und fröhlichem Verkehr mit seinen Freunden im Wirtshause oder auf Wanderungen in der Umgebung Wiens verlief, war wohl zum guten Teil Schuld seines Naturells. Anton Schindler, der in den letzten Jahren zu seinen engeren Bekannten zählte, schrieb 1857 in der „Niederrheinischen Musikzeitung" über ihn: „Ein Grund der Verborgenheit, in welcher Schuberts Talent während seines Lebens im allgemeinen verblieb, lag in einem gewissen Starrsinn, einer obstinaten Unbeugsamkeit, die ihn, unbeschadet (?!) seines ausgesprochenen Unabhängigkeitssinnes für gute und praktische Ratschläge von seiten wohlmeinender Freunde geradezu taub machte." Schubert war zwar minder brüsk als Beethoven, nicht finster und verschlossen, sondern mehr wie Mozart immer froh gelaunt, aber derb und formlos und für den gesellschaftlichen Verkehr wenig geeignet. Mit seiner Meinung hielt er nicht hinterm Berge, auch wenn er Gefahr lief, durch Aussprechen derselben sich Schaden zu thun. So überwarf er sich mit K. M. von Weber, als derselbe 1823 in Wien die „Euryanthe" zur ersten Aufführung gebracht hatte. Schubert sprach sich abfällig über das Werk aus, das durch Mangel an ursprünglicher Melodiosität unvorteilhaft gegen den Freischütz absteche; Weber, dem Schuberts Urteil zu Ohren kam, wurde ausfallend und bezeichnete ihn als Laffen, der noch nichts gelernt habe. Schubert fand sich nun persönlich mit der Partitur seiner Oper „Alfonso und Estrella" bei Weber ein und suchte denselben zu überzeugen, daß er ein Recht habe, zu urteilen und so zu urteilen*). Aehnlich mag er öfter seinen Starrsinn gezeigt und damit die Anknüpfung fördersamer Beziehungen vereitelt haben. Da er von 1820 ab auch keine Musikstunden mehr gab (ausgenommen im Hause des Grafen Esterhazy), so isolierte er sich immer mehr und verkehrte nur mit seinen Freunden. Aufführungen seiner Werke fanden selbst in Wien nur ganz vereinzelt statt und noch

*) Kreißle von Hellborn „Franz Schubert" S. 245.

seltener wirkte er selbst als Klavierspieler mit. Nur einmal, im letzten Jahre seines Lebens entschloß er sich, ein eigenes Konzert zu unternehmen, und das nur auf Drängen seiner Verleger. Dasselbe fand am 26. März 1828 im Konservatoriumssaale statt; zur Aufführung kamen außer einer Anzahl Lieder das „Ständchen" für Sopransolo und Frauenchor, vorgetragen von Josefine Fröhlich und den Gesangsschülerinnen des Konservatoriums, ein Satz des D-moll-Quartetts und das Es-dur-Trio, gespielt von K. M. von Bocklet, Böhm und Linke (dasselbe war im Jahre vorher erstmalig in Schuppanzighs Kammermusik von Bocklet, Schuppanzigh und Linke gespielt worden). Schon umschatteten Schubert die Flügel des nahenden Todes, als er von Schindler im Oktober 1828 dringend aber vergebens aufgefordert wurde, zu der Erstaufführung von Franz Lachners erster Oper „Die Bürgschaft" nach Pest zu kommen, wo sich ihm günstige Gelegenheit zur Vorführung seiner Werke böte. Ein Kopfleiden, das ihn seit mehreren Jahren öfter quälte, steigerte sich im Sommer 1828 zu großer Heftigkeit und hinderte ihn am Schaffen. Vergebens suchte er Heilung durch einen Landaufenthalt. Vom 11. November ab war er ans Bett gefesselt, verfiel am 16. in ein schweres Nervenfieber, und am 19. November schloß er die Augen für immer. Seine Freunde besuchten ihn bis zuletzt täglich; sein Bruder Ferdinand, bei dem Schubert zuletzt wohnte, stand an seinem Sterbebette. Sein gesamter Nachlaß wurde auf 63 Gulden Wert geschätzt, darunter 10 Gulden für alte Musikalien — Stöße unveröffentlichter Manuskripte, Schätze, welche erst nach Jahrzehnten allmählich gehoben wurden. In seinen letzten Fieberphantasien hatte Schubert den Wunsch erkennen lassen, in Beethovens Nähe begraben zu werden; dieser Wunsch wurde erfüllt, und seine Freunde sorgten für ein würdiges Begräbnis. Wie im Jahre vorher Beethovens Sarge, so schloß sich auch dem Schuberts ein reiches Gefolge an. Zwei zu seinem Andenken veranstaltete Konzerte brachten die Mittel auf zur Bestreitung der Kosten eines Grabdenkmals, das die von Grillparzer verfaßte Inschrift trug:

„Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz,
aber noch viel schönere Hoffnungen."

Als 1888 Schuberts Gebeine gleich denen Beethovens von dem

Währinger nach dem neuen Centralfriedhofe umgebettet wurden, sah man von einer Erneuerung dieser bereits 1838 von Robert Schumann beanstandeten Grabschrift ab, in dem gewiß richtigen Gefühle, daß Schubert trotz seines kurz bemessenen Lebens nicht ein vor der Zeit hingewelktes hoffnungsvolles Talent gewesen ist, sondern daß er in der Musikgeschichte mit dem, was er geleistet, einen Ehrenplatz voll ausfüllt, daß er eine künstlerische Mission vollendet hat. 1872 wurde ein Standbild Schuberts von Kundmann im Wiener Stadtpark enthüllt. Schuberts Leben wurde beschrieben von seinem Bruder Ferdinand in der „Neuen Zeitschrift für Musik" 1839, ausführlich aber nicht erschöpfend von Heinrich Kreißle von Hellborn (1865, ein kurzer Abriß bereits 1861); wertvolle „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts" veröffentlichte Max Friedländer. Bezüglich des biographischen Materials Arbeiten aus zweiter Hand sind Aug. Reißmanns „Franz Schubert" 1873 und die Lebensbilder von A. Niggli (1880) und La Mara (Musikalische Studienköpfe I.). Eine gründliche Studie über Schubert von Sir George Grove enthält dessen Dictionary of music (3. Bd. 1883), zugleich auch einen ersten Versuch, sämtliche Werke chronologisch zu ordnen; ein „Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke" veröffentlichte G. Nottebohm (1874, auch mit Verzeichnis der nichtgedruckten Werke). Eine erste Gesamtausgabe von Schuberts Werken, redigiert von Eusebius Mandyczewsky, erschien in 40 Bänden 1885—97 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

§ 4. Schuberts Bedeutung.

Ueberblicken wir Schuberts Lebenswerk, so ist zunächst vorweg zu konstatieren, daß sein Schaffen nicht in dem gleichen Maße wie dasjenige Mozarts und Beethovens das Gepräge vollkommener Abrundung und Geschlossenheit zeigt, sondern daß man bei ihm, ohne eine Blasphemie zu begehen, von einer starken Wertungleichheit seiner Werke sprechen darf. Es ist das die natürliche Folge seiner unvollkommenen Schulung und der Lückenhaftigkeit seiner allgemeinen Bildung; auch fällt der Umstand schwer ins Gewicht, daß uns von ihm in großer Menge Werke aus einer Lebensperiode erhalten sind,

in welcher der Künstler trotz allem Genie noch nicht die volle Reife haben kann und der Selbstkritik entbehrt. Bei Mozart verhütete das sorgsam überwachende Auge eines hochgebildeten Vaters, daß sich die Phantasie des Kindes auf Gebiete verirrte, auf denen sein Schaffen zu Halbheiten führen mußte; aber ihm kam der glückliche Umstand zu statten, daß er in einer Zeit geboren wurde, die einen neuen Stil fand und zwar einen Stil, der seinen Ausgang von der einfach naiven Aussprache natürlichen Empfindens nahm, so daß auch die schlichten Aeußerungen seiner Kinderseele sich sogleich neben den Versuchen älterer Meister in dem neuen Stile sehen lassen konnten und das Gepräge der Klassizität tragen. Aus Beethovens Knabenzeit ist uns nur weniges erhalten; aber als er erwuchs, war der neue Stil bereits erstarkt und zu komplizierteren Gestaltungen fortgeschritten, was ihn, wie wir sahen, zu strenger Arbeit und ernstem Studium zwang, um sich seinen Vorgängern als ein größerer anreihen zu können. Dagegen finden wir bei Haydn, der ja Mozarts Vorgänger ist (er war 24 Jahre älter!), Verhältnisse, welche einen Vergleich mit denjenigen Schuberts nahe legen. Haydns musikalische Erziehung war noch lückenhafter, als diejenige Schuberts, der ja gleich ihm als Kapellknabe am Stephansdom seine Musikerlaufbahn begann. Man hat gesagt, daß zum Reformator ein Stück Dilettantismus gehört, und Haydn und Schubert sind wohl geeignet, die Wahrheit dieses Gedankens zu belegen. Das naive Schaffen des Knaben Haydn, welches uns noch in seinen ersten erhaltenen Sonaten, Quartetten und Symphonien als eine wirklich neue Kindheit der Kunst mit allen Merkmalen der Unfertigkeit und der Unsicherheit der angestrebten Ziele anmutet, wäre undenkbar, wenn Haydn etwa als Sohn Sebastian Bachs oder irgend eines tüchtigen Musikers alter Observanz geboren worden wäre. Für den Knaben Schubert lagen zwar auf dem Gebiete der Instrumentalmusik die Verhältnisse insofern ganz anders, als er bereits als Konviktschüler die reifen Quartette und Symphonien Mozarts und Haydns und sogar auch schon Beethovens fast täglich zu studieren Gelegenheit hatte; dagegen stand aber die Liedkomposition, wie wir ausgeführt, trotz der vorausgegangenen Epoche der Blüte der italienischen Oper oder vielmehr zufolge des Zusammenbruchs von deren Kredit, in einem höchst verwunderlichen Kindheitsstadium, und Schuberts Genius leitete seinen

Schützling bereits als Knaben auf dieses Gebiet: hier war ein Feld, das die herrlichsten Blüten zu treiben geschaffen war, wenn es nicht nach den Maximen einer überkommenen Methode bearbeitet wurde. Unbekümmert um Herkommen und Schulregeln, wahrscheinlich angeregt durch einzelne glückliche Beispiele anderer, vielleicht aber auch ganz und gar selbständig, nur durch seinen gesunden künstlerischen Instinkt getrieben, und durch seinen Dilettantismus, den gänzlichen Mangel einer Dressur für die herkömmliche Weise davor bewahrt, die endlose Reihe der mittelmäßig deklamierten Lieder weiter fortzusetzen, begann Schubert als halbwüchsiger Bursche, was ihm nur an lyrischen und episch-lyrischen Gedichten zu Gesicht kam, frischweg in Musik zu setzen und damit auf dem Gebiete des Liedes in gleichem Umfange die schlichte Natur zum Durchbruch zu bringen, wie Haydn sie für die Instrumentalmusik zum Durchbruch gebracht hatte.

Wohl mag das zur Zeit von Schuberts Kindheit in Wien üppig wuchernde Singspiel, das trotz seiner Entartung zur Zauberposse und Karikaturoperette doch gerade schlichte Weisen in Menge trieb, welche zu Allerweltslieblingen wurden wie heute, seinen Melodiesinn genährt haben; dennoch ist aber nicht zu bestreiten, daß der Liederkomponist Schubert nicht regelrecht an seine Vorgänger anknüpft, sondern als eine ursprüngliche neue Erscheinung auftritt. Daß Salieri durch die dramatische Scene „Hagars Klage" zuerst auf Schubert aufmerksam wurde und daß auch unter den übrigen ältesten erhaltenen Gesangskompositionen Schuberts dramatische, balladenhafte und grausige Stoffe überwiegen („Der Vatermörder", „Leichenphantasie", beide wie „Hagars Klage" 1811 komponiert, als Schubert 14 Jahre zählte; „Totengräberlied", „Thekla", „Der Taucher" — diese 1813), beweist zwar, daß Schubert schon früh auf die Oper lossteuerte, also seine eigentliche Mission verkannte, berechtigt aber nicht ohne weiteres zu dem Schlusse, daß er erst später (1814) den warmen Gefühlston und die schlichte Natürlichkeit des Ausdrucks gefunden habe, welche ihn zum Neuschöpfer des Liedes machten. Allerdings steht die älteste erhaltene Komposition eines rein lyrischen Gedichtes, das 1812 (mit 15 Jahren) komponierte „Klagelied" (als op. 131. III. herausgegeben), ebenso auf dem Standpunkte Reichardt-Zelter (mit leichtem Anklange an Beethovens Adelaide), wie seine ersten Scenen und Balladenkompositionen Zumsteegs

Vorbild verraten, ja eine ganze Reihe später komponierter Lieder, Balladen, Scenen u. s. w. zeigen noch ganz ebenso Schubert bald opernhaft recitierend und die Form nur halb bewältigend mit starker Heranziehung der Begleitung zur Charakteristik und Tonmalerei, und bald in das trockene, steife Wesen der älteren Liedkomposition zurückverfallend. Von einer eigentlichen Entwickelung des Liederkomponisten Schubert kann man deshalb nur bedingungsweise reden, nämlich nur in dem Sinne, daß erst seine wachsende Bekanntschaft mit den edelsten Perlen der poetischen Lyrik, welche ihm durch seine kunstsinnigen Freunde vermittelt wurde, ihn selbst in jene gesteigerten seelischen Zustände versetzte, denen allein die höchsten Kunstleistungen entspringen können. Mit „Gretchen am Spinnrade" (1814) steht aber der Typus des Liedes als vollendete musikalische Wiedergeburt der Dichtung fertig da, und das folgende Jahr (1815) stellt neben dieses erste eine lange Reihe unter sich jedes von dem anderen verschiedener, aber gleich vollendeter, den Geist der Dichtung für jedermann direkt verständlich aussprechender Lieder („Meeresstille", „Erster Verlust", „Wanderers Nachtlied", „Der Fischer", „Mignons Gesang"). Ich möchte das unterscheidende Wesen des von Schubert geschaffenen Liedtypus (wenn von einem „Typus" angesichts seines Formenreichtums überhaupt die Rede sein kann) dahin definieren, daß in ihm der Stimmungsgehalt des Gedichtes so prägnant zum Ausdruck kommt, daß die Worte beinahe entbehrlich scheinen. Das ist natürlich übertrieben, da die Worte die Melodie gezeugt haben; aber die Melodie ist nicht mehr nur musikalische Reproduktion des Rhythmus und Tonfalls des Wortes, sondern zugleich selbständiger Ausdruck des Inhaltes, direkter musikalischer Reflex der Dichtung, Fixierung des Eindrucks, den die Dichtung auf die kongenial empfindende Seele des Tondichters macht. Wer könnte Goethes „Geheimnis" („Ueber meines Liebchens Äugelein") sprechen, ohne ein in hohem Grade ähnliches Empfinden sowohl in rhythmischer als melodischer Beziehung, wie es Schubert für alle Zeiten mustergültig in Töne gebannt hat? Aber ganz das gleiche gilt auch für die von solchen zart lyrischen weitabliegenden grandiosen musikalischen Umdichtungen von Gedichten wie Goethes „An Schwager Kronos" (1816) und „Gruppe aus dem Tartarus" (1817). Fürwahr, hier offenbart sich ein großes Wunder der Natur: die verwandte Phantasie des Tonkünstlers legt

ein aller Verstandesdeduktionen spottendes Zeugnis ab für ein Eindringen des unscheinbaren Schullehrergehilfen in die tiefsten Tiefen der Konzeption des großen Dichters, dessen erhabene Ausdruckskraft sich direkt dem Tonkünstler übermittelt. Hierin liegt aber auch die Erklärung für die große Ungleichheit der Lieder Schuberts hinsichtlich ihres Kunstwertes. Nur eine bedeutende, nur eine voll und wahr empfundene Dichtung konnte ihn zur Hervorbringung einer bedeutenden und bleibend wertvollen Komposition anregen; gegenüber einem wertlosen Texte war sein Genius machtlos, vermochte er nur etwas Konventionelles, etwas Richtiges, künstlerisch Wohlanständiges, aber nicht etwas bleibend Wertvolles hervorzubringen. Ein Künstler von universellerer Bildung und mehr durch ästhetische Schulung geläuterter Kritik würde freilich Texten fern geblieben sein, welche entweder überhaupt ohne höheren Wert oder doch für eine musikalische Einkleidung nicht geeignet sind: diese Kritik fehlte Schubert gänzlich; was ihm von Gedichten vorgelegt wurde, was auch nur einen Moment sein Interesse erweckte, setzte er sofort in Musik — daher die unbegreiflich große Produktivität im Jahre 1815, daher die erstaunliche Gesamtziffer seiner Lieder (fast ein halbes Tausend).

Nichts wäre verkehrter, als von einer neuen Manier, einer neuen Technik, einem neuen Stil zu reden, die Schubert für die Liedkomposition aufgebracht hätte: eher könnte man sagen, daß er mit allen überkommenen beschränkten Begriffen einer besonderen Technik der Liedkomposition ein für allemal aufgeräumt hat. Er hat dem musikalischen Liede die Zunge gelöst, ihm volle, schrankenlose Freiheit gegeben. Es ist leicht, nur auf Schubertsche Lieder einen vollständigen Lehrgang der Liedkomposition aufzubauen und zu zeigen, wie der Komponist mit der durchgeführten Festhaltung einer durch den Gesamtinhalt eines mehrstrophigen Gedichts inspirierten und dessen Rhythmus schlicht wiedergebenden Strophenmelodie auskommen kann, unter Beschränkung der Rolle der Begleitung auf wenige vorbereitende und die Pausen zwischen den Strophen ausfüllende Akkorde und im übrigen mit der einfachsten chormäßigen Harmonisierung Note gegen Note sich begnügend; wie er nach Bedarf die Strophenmelodie, wenn die Dichtung eine Veränderung des Ausdrucks fordert, leicht umwandelt, harmonische Mittel zur Variierung heranzieht, alles dies noch ohne der Begleitung eine

bedeutsamere Rolle zuzuweisen; wie er die Rolle der Begleitung von der simpeln akkordischen Brechung erweitert bis zur ausgesprochenen Stimmungsmalerei, ja zur lebhaftesten charakteristischen Illustration der Handlung oder des Sinnes der einzelnen Worte, aber das alles ohne ein nachweisbares System, nur im Rahmen des einzelnen Werkes, mit einer staunenswerten Weisheit und Konsequenz in der Verwendung der Mittel, wie sie nur durch die Intuition des Genies, nicht aber durch eine berechnende Verstandesdisposition zustande gebracht werden kann. Lieder wie Goethes „Erster Verlust" und die beiden „Wanderers Nachtlied" mit ihrem schmucklosen musikalischen Vortrage der Dichtung, der aber doch in dem ersten Falle sogar bis zur hochgenialen völligen Umgießung der Strophenform nach musikalischen Anforderungen geht, ohne darum die Reimbeziehungen der Dichtung im geringsten zu verletzen, spotten jedes Versuchs einer Analyse. Von den beiden, von Wilh. Müller gedichteten Liedercyklen „Die schöne Müllerin" (1823, 20 Lieder) und „Winterreise" (34 Lieder) zeigt besonders der letztere eine Vielseitigkeit und Schmiegsamkeit des Ausdrucks, die unbegreiflich wären, wenn nicht die Annahme einer absichtlichen und wohlbewußten Abtönung und Unterscheidung der 34 Lieder, welche allesamt die Stimmung des unglücklich Liebenden zeichnen, überhaupt ausgeschlossen wäre. Die unter dem Titel „Schwanengesang" nach Schuberts Tode gesammelt herausgegebenen Lieder bilden keinen Cyklus, wohl aber eine Auswahl herrlicher, bis heute allgemein hoch geschätzter Lieder („Am Meer", „Der Atlas", „Aufenthalt", „Der Doppelgänger", „Ständchen" u. s. w.). Jedes einzelne der Meisterlieder Schuberts (deren Zahl auf die genannten noch lange nicht beschränkt ist) zeigt eine Fülle genialen Details, die ein näheres Eingehen zur Unmöglichkeit macht. Das Aufhören einer einfachen Begleitfigur verleiht unter der Bildnerhand des Genius der ausgehaltenen schlichten Harmonie eine ergreifende Würde und Feierlichkeit (vgl. das Lied „Feierabend"); umgekehrt wird das leiseste Regen neuen rhythmischen Lebens zur packenden Tonmalerei (die Synkope bei „spürest du kaum einen Hauch" in „Ueber allen Gipfeln ist Ruh"); vollends undefinierbar ist aber der tief elegische Grundton von Liedern wie „Das Wirtshaus" und „Der Wegweiser", der sich in letzterem ähnlich wie in „Der Tod und das Mädchen" bis zur mystischen Plastik der Vision steigert. Aber

welcher Glanz ungetrübter Heiterkeit, welches beseligte Naturgenießen, welches überquellende Glück spricht derselbe Tondichter in einer Reihe von Nummern der Müllerlieder, in Uhlands „Frühlingsglaube", in „Die Forelle", „Frühlingssehnsucht" u. a. m. aus!

Außer dem Klavierliede hat Schubert auch als einer der ersten dem weltlichen Chorliede neue Aufmerksamkeit zugewendet, für welches durch die allmählich in größerer Zahl entstehenden Singakademien und Männergesangvereine ein lebhaftes Interesse sich zu entwickeln anfing. Besonders hervorzuheben sind die achtstimmigen für Männerstimmen „Gesang der Geister über den Wassern" (1820, mit Streichorchester) und „Schlachtlied" (1827, mit Klavier), die vierstimmigen Männerchöre „Nachthelle" (mit Klavier, 1826), „Nachtgesang im Walde" (mit Hörnern, 1827) und „Ständchen" (für vierstimmigen Frauenchor und Solo, 1826 für die Chorklasse des Wiener Konservatoriums). Dazu kommen außer den Singspielen („Der vierjährige Posten", „Fernando", „Die Freunde von Salamanca", sämtlich 1815), Operetten („Des Teufels Lustschloß" 1814, „Der Spiegelritter" 1815, „Der häusliche Krieg" 1823), Opern („Adrast" 1815, „Die Bürgschaft" 1816, „Sakuntala" 1820 [alle drei nicht beendet]), „Alfonso und Estrella" 1822, „Fierabras" 1823, „Der Graf von Gleichen" 1827 und „Die Salbergwerke" [diese beiden nicht beendet], und der Musik zu „Rosamunde" (1823) als weitere Vokalwerke eine Anzahl Psalmen, Hymnen und andere Kirchengesänge, sechs Messen, eine deutsche Messe für Männerstimmen, „Mirjams Siegsgesang" für Sopran, Chor und Klavier (instrumentiert von Franz Lachner) und ein unvollendetes Oratorium „Lazarus". Für die Oper fehlt es Schubert an dramatischer Gestaltungskraft im großen; seine durchaus lyrische Natur stand ihm hier im Wege, auch hatte er nicht das Glück, einen bedeutenden Text zu finden, der imstande gewesen wäre, seine Phantasie für das Schaffen in großen Zügen anzuregen, ohne welches eine Oper Stückwerk bleiben muß. Franz Liszt, der 1854 „Alfonso und Estrella" in Weimar zur Aufführung brachte, urteilt durchaus in diesem Sinne, bemerkt aber weiter*): „Schuberts Bestimmung war, indirekt der dramatischen Musik einen immensen Dienst zu erweisen. Dadurch, daß er in noch höher potenzierter Weise

*) Gesammelte Schriften, Bd. 3. S. 77.

als Gluck es gethan, die harmonische Deklamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert und Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlicht hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht größeren Einfluß aus, als man es sich bis jetzt klar gemacht hat. Auf diese Weise verbreitete und popularisierte er die Deklamation, machte ihr Eingang und Verständnis leicht, und indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte und letztere mit den pathetischen Akkorden durchdrang, naturalisierte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik und verschwisterte ihn mit derselben wie Seele und Körper." Auch die größeren Formen der Kirchenmusik waren nicht Schuberts Feld. Dagegen gebührt aber dem Instrumentalkomponisten Schubert ein Ehrenplatz in der Gefolgschaft Beethovens, besonders durch seine 1828 geschriebene C-dur-Symphonie, die unvollendete H-moll-Symphonie (1822, nur Allegro, Andante und neun Takte Scherzo), seine fünf letzten Streichquartette (nach 1824: op. 125 Es-dur und E-dur, op. 29 A-moll [ohne Opuszahl], D-moll, op. 161 G-dur; die Opuszahlen der Werke Schuberts besagen für die Zeit ihrer Entstehung nichts, da bei weitem die Mehrzahl erst nach seinem Tode mit ganz willkürlich geordneten Nummern erschienen), die beiden Trios in B-dur op. 99 und Es-dur op. 100, das Klavierquintett op. 114 („Forellenquintett" wegen seines Variationensatzes über die Melodie des Liedes „Die Forelle"), das Streichquintett in C-dur op. 163 und eine lange Reihe von Klavierwerken, von denen besonders die „Moments musicals" op. 94, die Inpromptus op. 90 und op. 142 und von den vierhändigen die Märsche, das Divertissement à l'Hongroise op. 54 und die F-moll-Phantasie op. 103 im schönsten Sinne populär geworden sind. Es ist wohl nicht ganz korrekt, wenn man sagt, daß Schubert durch die Moments musicals das Genre der lyrischen Klavierstücke geschaffen habe, da durch das ganze 18. Jahrhundert gerade für Klavier die Genrestücke sehr beliebt waren (Scarlatti, Couperin, Rameau, Ph. E. Bach, Häßler u. a. m.), zum mindesten aber Beethoven mit seinen Bagatellen und Field mit seinen Nocturnen (deren erste 1816 erschienen) begründeten Anspruch auf die Priorität auch im 19. Jahrhundert haben, sodaß Mendelssohns „Lieder ohne Worte" doch auch ohne Schuberts Moments musicals

eine Vorgängerschaft hatten; auch könnte man unter Schuberts Klavierwerken vielleicht mit mehr Recht einige andere „Klavierstücke" als gerade die Moments musicals Mendelssohns Liedern ohne Worte vergleichen. Außer Frage steht freilich, daß in dem Klavierkomponisten Schubert der Liederkomponist überall gegenwärtig ist; dieselbe blühende Phantasie, dasselbe prägnante ausdrucksvolle Vermögen, derselbe Klangreiz, der den Liederkomponisten in seinen besten Inspirationen durch tiefempfundene Gedichte kennzeichnet, verleiht auch seinen Klavierdichtungen einen besonderen Zauber. Manchmal vermißt man wohl die eine knappe Formgebung heischende Führung des Textwortes, und man hat Schubert nicht ohne Berechtigung den Vorwurf gemacht, daß er in seinen Instrumentalwerken sich oft nicht genug thun könne in der Fortspinnung und Wiederholung bestrickender Melodien; doch sollte man vorsichtig sein, diesen Vorwurf zu generalisieren. Die Länge ist an sich kein Fehler, nämlich wenn es der Komponist versteht, seinen weiten Ausspinnungen anhaltenden und immer neuen Reiz zu verleihen; das aber hat Schubert ganz gewiß, wenn auch nicht ausnahmslos, so doch zumeist, verstanden. Gewiß fehlt besonders seinen Klaviersonaten und Kammermusikwerken die innere Notwendigkeit, die strenge Logik des Aufbaues im großen, an deren Stelle gern eine kaleidoskopische Gruppierung einer größeren Zahl verschiedener, jedes für sich entzückender, aber auch geschickt kontrastierter kleinen Bilder tritt; aber folgt er hierin nicht einzelnen, wenn auch seltenen, Beispielen Beethovens? Hat dieser nicht z. B. in seiner Violinsonate op. 96 (G-dur), die trotzdem vielleicht die schönste von allen ist, dasselbe gethan? Uebrigens läßt sich z. B. der A-moll-Sonate op. 42 ein derartiger Vorwurf auf keinen Fall machen.

So langsam anfänglich Schuberts Musik selbst in Wien Boden fand, so verhältnismäßig schnell verbreitete sie sich in der Folge über die Grenzen Deutschlands hinaus und zwar merkwürdigerweise zuerst und für lange allein die Lieder, von denen seit 1834 in Paris bei Richault, Brandus ꝛc. besondere Sammlungen mit übersetzten Texten (von Bélanger, Deschamps u. s. w.) und seit 1836 auch in London zahlreiche Lieder in gemischten Sammlungen erschienen (Uebersetzungen von Oxenford). Die Franzosen anerkannten die Schaffung einer neuen Kunstgattung durch Schubert, indem sie den Terminus „lied"

pl. „lieder“ seitdem für das deutsche Kunstlied acceptierten. Große persönliche Verdienste um die Popularisierung von Schuberts Melodien haben Stephan Heller und Franz Liszt, besonders der letztere, durch zahlreiche vortreffliche Transskriptionen für Klavier allein. Einen Markstein in der Geschichte der Werke Schuberts bezeichnet die Entdeckung der C-dur-Symphonie durch Schumann gelegentlich seiner vorübergehenden Niederlassung in Wien im Jahre 1838. Die Symphonie war für den Musikverein (die Gesellschaft der Musikfreunde) 1828 geschrieben, aber von demselben als zu schwer zurückgelegt worden; Schumann fand die Partitur unter den noch von Schuberts Bruder Ferdinand verwahrten Schätzen und erwirkte die Zusendung einer Abschrift an Mendelssohn nach Leipzig, der das Werk am 21. März 1839 erstmalig im letzten Gewandhauskonzerte der Welt vorführte (wiederholt am 12. Dezember 1839 und 3. April 1840). Schumann schrieb damals in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“: „Die völlige Unabhängigkeit, in der die Symphonie zu denen Beethovens steht, ist ein neues Zeichen ihres männlichen Ursprungs. Hier sehe man, wie richtig und weise Schuberts Genius sich offenbart. Die grotesken Formen, die kühnen Verhältnisse nachzuahmen, wie wir sie in Beethovens späteren Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtsein seiner bescheidenen Kräfte; er giebt uns ein Werk in anmutvollster Form und trotzdem in neuverschlungener Weise, nirgends zu weit vom Mittelpunkte wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. ... Im Anfang wird wohl erst das glänzende Neue der Instrumentation, die Weite und Breite der Form, der reizende Wechsel des Gefühlslebens, die ganze neue Welt, in die wir versetzt werden, den und jenen verwirren, wie jeder erste Anblick des Ungewohnten, aber auch dann bleibt noch immer das holde Gefühl etwa wie nach einem vorübergegangenen Märchen- oder Zauberspiel. ... Die Symphonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethovenschen keine mehr. Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise und vom Meister, der sie auf das sorgfältigste einstudiert, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte sprechen, die ich Schuberten hätte bringen mögen, als vielleicht höchste Freudenbotschaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe sie sich in Deutschland heimisch gemacht hat; daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da; sie trägt den ewigen

Jugendkeim in sich." Trotz des Enthusiasmus Schumanns und der warmen Aufnahme des Werkes in Leipzig verbreitete sich die Symphonie nur langsam und selbst Wien brachte es zunächst nur zur einer verstümmelten Aufführung mit Einschaltung einer Arie aus „Lucia" zur Erholung der Hörer*). Die C-dur-Symphonie erschien 1840, die beiden Sätze der H-moll erst 1867 (!) in Druck. Etwas schneller kamen Schuberts Kammermusikwerke zur Geltung, besonders seit Ferdinand David, der verdienstvolle Leipziger Konzertmeister, für dieselben eintrat (er gab das herrliche D-moll-Quartett erstmalig heraus, nahm aber alle oben genannten größeren Kammermusikwerke in das Repertoire der Kammermusikabende des Gewandhauses auf). Mendelssohn führte die C-dur-Symphonie bereits 1844 auch in London ein, wo er die fünf letzten Philharmonischen Konzerte dirigierte. Schumann, der Schubert verwandte, gleichfalls durchaus lyrisch veranlagte, erkannte sehr wohl den „novellistischen" romantischen Charakter der Symphonie, den wir auch der unvollendeten H-moll-Symphonie zuschreiben müssen, und erinnert mit Absicht und Bedeutung an das Märchen- und Zauberspiel. So seltsam es klingen mag — der erste Lyriker unter den Symphonikern neigt unverkennbar zum Pittoresken, zur vermehrten Ausbeutung der Fähigkeit der Musik, in unserer Phantasie Bilder einer romantischen Wunderwelt zu wecken; seine Musik ist nicht mehr wie diejenige Haydns, Mozarts, Beethovens, rein subjektiver Empfindungsausdruck, sondern scheint in ihren hervorstechendsten thematischen Momenten etwas darzustellen, zu malen. Es wäre müßig, zu forschen, was sie darstellt; durch die Vieldeutigkeit der musikalischen Ausdrucksmittel ist einer wirklichen Enträtselung der Tonbilder vorgebeugt. Daß aber der Meister, der seinen Schwerpunkt in der musikalischen Fixierung poetischer Eindrücke gefunden hatte, der gewohnt war, musikalisch zu schauen, was der Dichter poetisch schaute, auch im rein instrumentalen Schaffen dazu neigte, zu zeichnen, zu schildern, kann eigentlich kaum Wunder nehmen. Und so wird thatsächlich Schubert, der Schöpfer des Liedes, in ähnlicher Weise zum musikalischen Romantiker, wie Goethe, der klassische Vollender der lyrischen Dichtung, selber direkt zur Romantik überleitet. Das Schumann auffallende Neue seiner Instrumentie-

*) G. Grove, Dictionary of Music III. 357.

rung ist vor allem die Bedeutsamkeit, Charakteristik der Klangfarben und ihre Mischungen, die er freilich, wenn er sie nicht von Weber übernahm, doch höchstens parallelgehend mit Weber in den Vordergrund brachte. Schumann weist auf die zum Thema zurückleitende Hornstelle gegen Ende der Andante der C-dur-Symphonie hin: „Wo ein Horn wie aus weiter Ferne ruft; das scheint mir aus anderer Sphäre gekommen zu sein. Hier lauscht auch alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche.“ Aehnliche Phantasmen wecken gar viele Stellen bei Schubert, und auch in seinen Klavierwerken regt sich aller Orten solch rätselhaftes Wunderleben. Dieselbe Plastik, welche der instrumentalen Begleitung seiner Lieder auch bei Aufwand allereinfachster Mittel eignet, tritt auch in seinen Instrumentalwerken hervor und auch wo er in breiter Melodieentfaltung durchaus lyrisch kontemplativ wird, scheint er weniger aus sich heraus zu sprechen, uns sein Innerstes zu erschließen, als vielmehr sich innerhalb der durch seine Töne gezauberten Welt in verzücktem Schauen zu ergehen.

Der große Abstand der künstlerischen Individualität Schuberts von derjenigen Beethovens ist mit diesen skizzenhaften Bemerkungen natürlich nur eben angedeutet; hier der sensitive Lyriker, empfänglich für jeden Eindruck von außen, der jedes Bild, das in den Spiegel seiner Phantasie hineinfällt, verschönt zurückstrahlt, dort der gewaltige Epiker, der nicht als Einzelner von sich, sondern als Vertreter der Menschheit redet und des Daseins Rätsel in immer neuen Formen ausspricht, der große Verkünder der souveränen Macht des Menschengeistes, der selbst überwältigt von einem übermächtigen Schicksale nicht verzagt, sondern stolz und im Bewußtsein seines Wertes untergeht — und doch auch wieder die Kluft zwischen beiden überbrückend und den Kontrast versöhnend, bei Schubert das Vermögen, die gewaltigsten Konzeptionen der dichterischen Phantasie voll zu verstehen und musikalisch auszusprechen, und bei Beethoven die echte menschliche Fähigkeit, zum Kinde herabzusteigen und die naive Sprache der Unweisen zu reden, indem er den Makrokosmos der Symphonie mit dem Mikrokosmos der Klavierminiatur vertauscht.

Große Menschen soll man nicht gegeneinander abwägen und ihren Wert vergleichend messen, sondern jeden nach seiner Art und in seinem Bereiche zu begreifen und zu würdigen suchen. So dürfen

wir von Schubert scheiden mit dem Bewußtsein, daß er auf seinem Spezialgebiete, demjenigen des Liedes, neue Bahnen erschlossen, ja eine neue Welt geschaffen, daß der Lorbeer, der darum seine Schläfe ziert, nicht welken wird; daß aber derselbe Geist, der seine Lieder unsterblich macht, auch in seinen Instrumentalwerken lebt, und da neue Töne angeschlagen hat, welche nicht verklingen werden.

Viertes Kapitel.

Karl Maria von Weber.

§ 1. Die französische Oper vor 1830.

Seit dem durch Glucks ‚Iphigenie in Aulis‘ eingeleiteten Ringen der italienischen Oper und der französischen Nationaloper war Paris in ausgesprochenem Maße der internationale Centralpunkt der Opernkomposition geworden. London kam nur als Börse, als Platz leichten und schnellen Gelderwerbs für Komponisten und Sänger äußerlich in Betracht, der Glanz der großen italienischen Bühnen, auch derjenigen Wiens verblich mehr und mehr. Dresden, Berlin und München hatten nur lokale Bedeutung. Zusehends ging die führende Rolle auf dem Gebiete der Oper von den Italienern auf die Franzosen über und zwar zu einer Zeit, wo die neue deutsche Instrumentalmusik ihren Siegeslauf bereits begonnen hatte. Zwar war es der Deutsche Gluck, dessen Auftreten diese neue Weltlage auf dem Gebiete der Oper markiert; aber von einem Einflusse der deutschen Oper auf die des Auslandes war noch lange nach Gluck nicht zu sprechen. Als Opernkomponist war Gluck so wenig ein Deutscher als es Händel, Hasse und Naumann waren; seine Reform ging nicht eine noch nicht existierende deutsche, sondern zunächst die italienische Oper (‚Orpheus‘, ‚Alceste‘, ‚Paris und Helena‘) und dann die französische Oper an (die beiden ‚Iphigenien‘, ‚Armide‘). Man vergesse auch nicht, daß seine Bedeutung nicht in Deutschland, sondern in Paris zur Anerkennung kam. Mozarts Opern fanden nur sehr spät den Weg nach Paris; der „Figaro“ abgesehen von einer unmöglichen Verunstaltung (1793) erst 1807, „Don Juan“ erst 1811,

eine Bearbeitung der „Zauberflöte" mit Nummern aus „Figaro", „Don Juan" und „Titus" 1801 (eine vollständige französische Bearbeitung erst 1865). Nur die „Entführung" wurde bereits 1798 und 1801 vereinzelt aufgeführt.

So stolz wir darauf sein dürfen, daß Händel und Gluck geborene Deutsche sind, so wenig können wir doch im Hinblick auf sie und selbst auf Mozart, von einem Einflusse der deutschen Oper auf diejenige des Auslandes sprechen; im Gegenteil gerade an diesen drei Meistern zeigt sich so recht deutlich die Fremdherrschaft auf dem Gebiete der Opernbühne während des 18. Jahrhunderts bis in den Anfang des 19. hinein. Eine andere Frage ist aber, wie weit deutscher Geist durch diese deutschgeborenen Meister in fremdländische Kunst hineingetragen wurde; da redet schon die innere Geistesverwandtschaft der Musik Händels mit der Bachs eine beredte Sprache, und auch in Gluck ist der Deutsche im italienischen und französischen Gewande wohl erkennbar geblieben, so sehr man sich auch hüten muß, für deutsch zu halten, was auf Rameau und Lully zurückläuft. Ohne Frage ist auf dem Gebiete der Vokalmusik und ganz besonders der Opernmusik die melodiezeugende Macht der Sprache der im Vordergrunde stehende Faktor und sind daher auf italienischen Text geschriebene Opern italienischen und auf französischen Text geschriebene französischen Geistes voll und eine deutsche Oper giebt es daher (abgesehen von den isolierten und vergessenen älteren Anfängen) thatsächlich erst seit dem Aufkommen des deutschen Singspiels, dessen Erstlinge aber (bis auf Mozarts „Zauberflöte") ohne Einfluß auf das Ausland blieben, vielmehr lange genug zumeist selbst nur Nachbildungen französischer und italienischer Vorlagen waren. Nur ganz allmählich bildete sich also, ausgehend von den bescheidenen Singspielen auf Texte von Chr. F. Weiße, Schiebler, Gotter und Goethe, eine Litteratur auf deutsche Texte geschriebener Opern (Wielands „Alceste" komponiert von Schweitzer, Kotzebuesche Texte komponiert von Himmel, Weigl, B. A. Weber &c.), die nur leider allzuschnell sich in die untergeordneten Gattungen der Zauberoper und Posse, sowie des Melodrams, des Schauspiels mit Musik und des Liederspiels verzettelte. Immerhin ist jedoch anzuerkennen, daß diese neue Litteratur durch die deutschen Texte der fremdländischen Oper immer mehr in Deutschland den Boden entzog und der wirk-

lichen deutschen Oper die Stätte bereitete. Schließlich heißt es doch absichtlich die Augen zumachen, wenn man sich der Erkenntnis verschließt, daß die deutsche romantische Oper aus der Wiener Zauberoper (z. B. Wranitzkys „Oberon" und Kauers „Donauweibchen"), zu der aber auch Mozarts „Zauberflöte" gehört, direkt herauswächst. Ohne also zu verkennen, daß das deutsche Singspiel bald bedeutende Ansätze zu einer Entwicklung der Oper auf deutscher Grundlage brachte (besonders müssen auch noch Dittersdorffs „Doktor und Apotheker" und Schenks „Dorfbarbier" als Anfänge einer deutschen Lustspieloper genannt werden), und daß durch die deutschen Uebertragungen der Gluckschen und Mozartschen Opern allmählich das Selbstvertrauen der deutschen Oper erstarkte, muß doch bedingungslos anerkannt werden, daß im Anfange des 19. Jahrhunderts die Suprematie in der Oper auf Frankreich übergegangen ist. Die anfängliche Anlehnung des deutschen Singspiels an das französische, welche sich in der Uebertragung der Texte französischer Singspiele für die deutschen Komponisten dokumentiert, auch die Aufnahme der Form des von Rousseau aufgebrachten Melodrams durch Benda sind bereits Anzeichen dieser Suprematie von Paris. Es ist gewiß merkwürdig, daß der nationale Gegensatz selbst während der napoleonischen Invasion nicht verhindern konnte, daß die neuen Pariser Opern überall in Deutschland Glück machten. Wie früher in Venedig und Neapel holten sich nun die Komponisten in Paris den höheren dramatischen Schliff und strebten nach Erfolgen, die ihnen in ihrer Heimat die Wege ebneten (Salieri, Reichardt, P. v. Winter).

Zunächst war es der Glucksche Geist, der in dem starken Pathos der Opern Sacchinis, Piccinis, J. Chr. Vogels, Salieris, Méhuls weiterwirkte. Mehr und mehr gewann aber dann auch die neue deutsche Instrumentalmusik (Mozart, Haydn) Einfluß auf den Stil der Pariser Opernkomponisten, besonders auf Cherubini, der wiederum für Zeitgenossen und Schüler vorbildlich wurde. Schon Adolph Adam*) betont, daß Cherubinis Stil viel mehr der deutschen als der italienischen Schule angehört und viel weniger italienisch ist als derjenige Mozarts. Der hohe, künstlerische Ernst, der Cherubinis gesamtes Schaffen kennzeichnet, bewahrte denselben vor jeder

*) Derniers souvenirs d'un musicien 1857, S. 238.

Konzession an den Zeitgeschmack und gab seinen Werken jenes Gepräge der Klassizität, das zwar eine schnelle Popularität nicht aufkommen ließ aber auch ein schnelles Veralten seiner Musik verhütete. Beethovens „Fidelio", die erste vollwertige deutsche Oper ernster Richtung, steht keinem anderen Komponisten so nahe wie Cherubini.

Luigi Cherubini ist am 14. September 1760 zu Florenz geboren, wo sein Vater Akkompagnist am Pergolatheater war. Er erhielt seine höhere Ausbildung von Giuseppe Sarti in Venedig, einem Schüler des Padre Martini. Obgleich zuerst der kirchlichen Komposition zugewandt, versuchte er doch wie fast alle seine Landsleute auch früh sein Glück an der Bühne und zwar mit solchem Erfolge, daß er bereits 1784 als Kgl. Hofkompositeur in London angestellt wurde. 1786 wandte er sich zum erstenmal nach Paris, wo ihn Viotti in die ersten Musikerkreise einführte. Seit 1788 lebte er dauernd in Paris, 1789—1792 als Kapellmeister des kleinen von Leonard Astié und Viotti begründeten italienischen Operntheaters (Foire St. Germain, „Theatre de Monsieur"), nach der Schreckenszeit als Inspektor am Konservatorium (1795), wurde später (1816) Kompositionsprofessor und Kgl. Obermusikintendant und war von 1821 bis kurz vor seinem am 15. März 1842 erfolgten Tode Direktor des Konservatoriums, das unter ihm zu großem Ansehen gelangte. Die Schreibweise Cherubinis, obzwar schon zum Ernst und zur Gründlichkeit neigend, als er noch ein ganzer Italiener war, wandelte sich mehr und mehr, seit er sich nach Paris gewandt, wo damals nach Reichardts Bericht (vgl. S. 74) Glucks Opern mit dem vollen Bewußtsein verantwortlicher Pietät außerordentlich stilgerecht gegeben wurden und das Terrain beherrschten; zu gleicher Zeit erschlossen sich ihm ganz neue Gebiete seiner Kunst durch die in Paris eingezogene neue deutsche Instrumentalmusik. „Die Wirkung, die Mozarts und Haydns Werke auf sein Gemüt machten, bestimmten ihn, einen neuen Weg zu gehen, so wie das wahre Genie immer bei Bewunderung des Fremden nicht dessen Nachahmer wird, sondern nur dadurch den schönen Anstoß erhält, neue Bahnen zu finden*)." Diese neuen Bahnen bestanden in der Erweiterung der Rolle des Orchesters, das er in höherem Maße als irgend einer

*) K. M. von Weber, Ges. Schriften III, S. 120.

seiner Vorgänger an der musikalischen Aussprache des Empfindungsgehaltes der Oper beteiligte. „Bei Cherubini geht dieses Verschmelzen aller Mittel zum Totaleffekt oft so weit, daß man ihm häufig, aber gewiß mit Unrecht, Mangel an Melodie vorgeworfen hat, und es ist nicht zu leugnen, daß er der Melodie des ganzen Musikstückes oft das gewöhnlich als eigentlich Melodie führend angenommene Mittel des Sängers untergeordnet hat“ *). Mit Recht sieht Weber etwas spezifisch Französisches darin, „den Ausdruck mehr in der (durch die Orchesterbelebung) höher potenzierten Deklamation zu suchen, da hingegen der Italiener mehr durch sich und durch den eigenen Gefühlsausdruck (im Gesange) wirken will, und der Deutsche (Mozart) abermals beides in sich zu vereinigen sucht“. Weber selbst schrieb 1818 eine Einlage-Arie für die Sängerin Milder für die Berliner Aufführung der „Lodoiska“. Von Cherubinis italienischen Opern, deren erste „Quinto Fabio“ 1780 in Alessandria und die letzte „Ifigenia in Aulide“ (!) im Winter 1787—88 in Turin aufgeführt wurde, gelangte keine zu größerer Bedeutung. Auch seine erste französische „Démophon“ (1788) ging ziemlich unbemerkt an den Parisern vorüber, woran wohl das große Interesse mit schuld war, welches man seit 1787 durch mehrfache Konzertvorträge der Ouvertüre für J. Chr. Vogels gleichnamige Oper gefaßt hatte, deren Erstaufführung dann 1789 erfolgte; doch hatte jedenfalls Cherubini bei diesen ersten Versuchen noch schwer mit der ihm fremden französischen Sprache zu kämpfen. Diese Schwierigkeit war überwunden, als er 1791 seine „Lodoiska“ brachte, die erste seiner zu europäischem Rufe gelangten Opern, welche mit der kaum 14 Tage später aufgeführten Oper des Violinisten Rodolphe Kreuzer über dasselbe Sujet siegreich konkurrierte. Die Kritik fand an dem Werke nichts weiter auszusetzen, als daß es durchweg mit allzugroßer Sorgfalt gearbeitet, „zu schön“ sei, so daß der Hörer nirgends durch flache Partien seine Genußfähigkeit auffrischen könne. Sowohl „Lodoiska“ als die schnell weiter folgenden Opern, von denen besonders „Elisa“ (1794), „Medea“ (1797), „Les deux journées“ („Der Wasserträger“ 1800) schnell den Weg ins Ausland fanden und die Hegemonie der französischen Oper befestigten (ganz besonders

* Weber, a. a. O. III. 118.

wurde auch ‚Medea‘ lange in Deutschland hoch geschätzt), sind für das genannte kleine anfänglich von Cherubini dirigierte Theater geschrieben, aus welchen später die Opéra comique hervorging. War zunächst Cherubinis Stellung und der Mißerfolg des Demophoon die Ursache, daß er Schwierigkeiten hatte bei der großen Oper anzukommen, so stand ihm später die wachsende Macht Napoleons hindernd im Wege, mit welchem Cherubini durch den Freimut seines Urteils früh in Konflikt kam, und der bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für die italienische Oper (Cimarosa, Paesiello) Cherubini seinen Abfall zur deutschen Manier nicht verzieh. Die daraus erwachsenden Schwierigkeiten veranlaßten Cherubini, 1805 einer Einladung nach Wien zu folgen, wo er bereits in hohem Ansehen stand, um dort seine „Lodoiska“ zu inscenieren und für das Kärthnerthortheater eine neue Oper „Faniska“ zu schreiben (vergl. S. 76 f.). Cherubinis Opern bewirkten eine merkwürdige Umwandlung der französischen Komischen Oper; die Behandlung ernster Stoffe im großen Stile auch für diese Bühne führte zu einer derartigen Annäherung an die große Oper, daß schließlich das Fehlen der Recitative (an deren Stelle die Komische Oper den gesprochenen Dialog festhält) als einziger Unterschied blieb und der Uebergang von Werken vom Repertoire der einen Bühne auf das der andern durch Hinzufügung oder Fortlassung von Recitativen möglich und bald häufig wurde. Wäre Cherubini so glücklich gewesen wie Gluck, geniale Librettisten zu finden, so würde von seinen Opern unzweifelhaft mehr übrig geblieben sein als der einzige „Wasserträger“. Leider war das nicht der Fall und selbst die Unsterblichkeit des „Wasserträger“ ist durch den Text gefährdet.

Freilich bringt ja das eigentümliche Mischlingswesen der ganzen Kunstgattung der Oper immer die Gefahr schnellen Veraltens mit sich; W. H. Riehl bezeichnet in seiner „Kriegsgeschichte der modernen Oper“*) die Oper als die „vergänglichste Kunstgattung“ und bemißt die durchschnittliche Lebensdauer von beliebten Opern auf 30—40 Jahre. Aehnlich äußert sich Hanslick**), und jedermann muß aus eigener Erfahrung das schnelle Verblassen der Opern bestätigen.

---

*) „Musikalische Charakterköpfe“ III. 244.

**) „Die moderne Oper“ S. V.

Bei der Kompliziertheit des in der Oper in Bewegung gesetzten Gesamtapparates ergeben sich verschiedene Möglichkeiten für die Ursache dieser Vergänglichkeit. Ein sehr wichtiger Faktor ist unzweifelhaft der Zeitgeschmack, die wechselnde Vorliebe für einzelne Gattungen von Stoffen; aber auch die Art des dramatischen Zuschnitts derselben ist in steter Wandlung begriffen und jede neue Generation steht den Bildungen der vorausgehenden schon wieder fremder gegenüber. Am entscheidendsten fällt aber doch gewiß die musikalische Behandlung in die Wagschale, zunächst die des für die ganze Kunstgattung seit ihrer Entstehung charakteristischen Recitativs, dessen Technik sich auf dem langen Wege von Peri bis Wagner stetig verändert und vervollkommnet hat und daher als eine der Hauptursachen des Veraltens gelten muß. Was von älteren Opern der Zeit getrotzt hat — bekanntlich sind die Hauptwerke Glucks die ältesten überhaupt nicht ganz abgestorbenen, verdankt aber seine längere Lebensdauer sicher nicht den Recitativen und deklamierend gehaltenen Partien, sondern den in höherem Maße rein musikalisch ausgestalteten liedartigen Gesängen, den Arien und den reicher melodisch entwickelten Ensembles. Hier scheint mir der Schlüssel dafür zu liegen, daß trotz Cherubinis unbestrittener gediegenen Künstlerschaft seine Opern veralten mußten. Trotz seiner bedeutenden Stellung in der Geschichte des musikalisch-dramatischen Stils, trotz seines unleugbaren Fortschreitens über Gluck hinaus und seines großen Einflusses auf die Ausbildung der Technik des Zusammenwirkens von Gesang und Instrumentalmusik zur Charakteristik, die für Jahrzehnte mustergültig blieb, mußte jeder weitere Fortschritt dieser Technik über ihn hinaus führen und sein Verdienst zu einem der Geschichte angehörigen machen. Was den „Wasserträger" noch hält, sind doch gerade ein paar ariose Nummern, im übrigen lebt Cherubini der Opernkomponist nur in seinen Ouvertüren (besonders denen zu „Die Abencerragen" [die Oper fiel 1813 durch], „Anacreon" [1803], „Medea", „Lodoiska", „Faniska" und „Der Wasserträger"), d. h. „den am wenigsten opernhaften Stücken der Opern, den reinen Instrumentalsätzen" (Riehl). In diesen zeigt er sich durchaus auf der Höhe der deutschen Meister des neuen Instrumentalstils. Von seinen sechs Streichquartetten ist besonders das erste, Es-dur (1814 geschrieben) noch heute geschätzt. In hohem Alter schrieb er

auch ein Streichquintett (1838). Auch als Kirchenkomponist nimmt Cherubini einen hohen Rang ein, besonders mit seinen Messen in F-dur und A-dur und seinen beiden Requiems (das erste in C-moll für gemischten Chor und Orchester, das zweite in D-moll für Männerchor und Orchester). In diesen wie in zahlreichen Motetten, Antiphonen, einem Tedeum, Magnifikat u. s. w. dokumentiert er sich als Beherrscher eines gediegenen Vokalsatzes, der die besten Traditionen getreulich konserviert. Seine Thätigkeit als Kompositionslehrer und Konservatoriumsdirektor war eine ganz ausgezeichnete (Boieldieu, Auber, Carafa, Halévy und viele andere Komponisten sind seine Schüler). Die Société des Concerts du Conservatoire ist seine Schöpfung (mit Habeneck 1828). Seine Stellung als königlicher Surintendant verlor er durch die politischen Ereignisse von 1830. Als er 1842 seine Entlassung als Direktor des Konservatoriums nahm, wurde er zum Kommandeur der Ehrenlegion ernannt. Ad. Adam*) schildert den persönlichen Charakter Cherubinis in seinem Alter als ein seltsames Gemisch von Schroffheit und bitterem Sarkasmus und einer fast kindlichen Liebenswürdigkeit und Offenheit, welche in der unvermitteltsten Weise miteinander wechselten. Cherubini vermählte sich 1793 mit Cécile Tourette, der Tochter eines Kapellmusikers, mit der er bis ins hohe Alter ein glückliches Familienleben führte. Sein eigenhändiges chronologisches Verzeichnis seiner Werke veröffentlichte Bottée de Toulmon (1843, abgedruckt bei La Mara, Musikalische Studienköpfe II [1881]). Kurze Skizzen seines Lebens existieren in größerer Zahl; eine ausführliche Darstellung hat dasselbe noch nicht gefunden. Ein Denkmal wurde ihm 1869 in seiner Vaterstadt Florenz errichtet.

Neben Cherubini tritt besonders Etienne Nicolas Méhul als Hauptrepräsentant der französischen Oper nach Gluck hervor. Der am 22. Juni 1763 zu Givet (Ardennen) geborene und von dem deutschen Organisten Wilhelm Hauser im Kloster Lavaldieu ausgebildete Méhul hatte noch das Glück, kurz nach seinem Eintreffen in Paris (1778) Gluck, den er aufs höchste verehrte, persönlich kennen zu lernen und einige Zeit seinen Unterricht zu genießen (während dessen letztem Pariser Aufenthalt, der 1780 endete). Wie Cherubini

*) Derniers souveniers d'un musicien, S. 246,

neigte auch Méhul zum Ernsten, Ausdrucksvollen und sogleich seine erste Oper „Euphrosine et Corradin“ (1790) im Theatre Favart gehört zu den Werken, welche die bereits gekennzeichnete Annäherung der komischen Oper an die große Oper anbahnten. Schnell folgten weitere Arbeiten Méhuls („Alonzo und Cora“ 1791, „Stratonice“ 1792), „Phrosine und Melidor“ 1795 etc.); auch mit mehreren patriotischen Hymnen („Chant du départ“, „Chant de victoire“, „Chant de retour“) erlangte er Popularität und bereits 1795 war er so angesehen, daß ihm trotz seiner Jugend eine der Inspektorstellen am Konservatorium übertragen, er also als Kollege neben Grétry, Gossec, Lesueur und Cherubini gestellt wurde. Seine Oper „Le jeune Henri“ (1797) wurde zwar durch die Republikaner ausgezischt und vor Schluß abgebrochen; aber die Ouvertüre erlangte eine immense Popularität. Von seinen Opern verbreiteten mehrere seinen und der französischen Oper Ruhm auch in Deutschland, besonders „Une folie“ (1802, deutsch: „Je toller, je besser“ oder „Die beiden Füchse“), „Die beiden Blinden von Toledo“ (1806) und sein noch heute lebendiges berühmtestes Werk „Joseph [und seine Brüder]“ („Jakob und seine Söhne“ 1807). Gegenüber Cherubini steht Méhul an Ernst und Kraft zurück, kann sich besonders in Bezug auf Durcharbeitung des Orchesterparts nicht entfernt mit ihm messen; auch fehlt ihm die Einheitlichkeit der Haltung, welche Cherubinis Schaffen kennzeichnet. Zwischen komischer und ernster Oper hin und her schwankend versucht er mit allerlei besonderen Mitteln Ausnahmswirkungen zu erreichen. So ließ er 1801 eine italienische Buffo-Oper seiner Komposition unter einem fingierten italienischen Autornamen aufführen, schrieb seine Ossian-Oper „Uthal“ (1806) zur Erzielung eines dunklen Kolorits ohne Violinen und verzichtete im „Joseph“ auf den Reiz einer dominierenden Frauenrolle. Weber schrieb 1817 zur Vorbereitung einer Aufführung des „Joseph“ in Dresden*): „Wer die leichtfertige Lieblichkeit, das fröhliche, volkseigene Aufjauchzen und den durchaus heiter gaukelnden Sinn in der Musik zu ‚Une folie‘ kennt und achten gelernt hat, wird mit Recht die Vielseitigkeit des Geistes und Gefühls dieses Meisters bewundern, wenn er ‚Joseph‘ hört. Ein wahrhaft pa-

*) Gesammelte Schriften III, S. 82.

triarchalisches Leben und Farbengebung erscheint hier mit ächt kindlich reinem frommen Sinn gepaart. Haltung der Charaktere und erschütternde Wahrheit des leidenschaftlichen Ausdrucks ist unverkennbar mit großer Meisterschaft, Theaterkenntnis und klarer Anschauung des dem Ganzen Notwendigen gepaart" und*): „Méhul behauptet ohnstreitig nächst Cherubini den ersten Rang unter den Komponisten, die auf ihrer künstlerischen Laufbahn in Frankreich sich vorzugsweise entwickelten und bildeten und durch die Wahrheit ihrer Leistungen endlich ein Eigentum aller Nationen wurden. Wenn vielleicht Cherubini noch für genialer zu halten ist, so tritt dagegen bei Méhul mehr Besonnenheit, die weiseste Berechnung und Anwendung seiner Mittel und eine gewisse gediegene Klarheit hervor, die deutlich das angelegentliche Studium der ältesten italienischen Meister und vorzugsweise der Gluckschen dramatischen Schöpfungen beurkundet." Obgleich Méhul ehrgeizig war und alles versuchte, um als Opernkomponist die erste Palme zu erringen, so war doch sein Charakter tadellos und ganz besonders muß erwähnt werden, daß er, als ihn Napolon als Nachfolger des nach Neapel zurückberufenen Paesiello zum Hofkapellmeister machen wollte, diese Chance für sich selbst verscherzte, indem er (natürlich vergeblich) versuchte, Napoleons Wahl auf Cherubini zu lenken. Méhuls Bedeutung liegt in seinen Opern (im ganzen mehr als 40, von denen aber einige nicht zur Aufführung kamen). Er schrieb zwar außer einigen Kantaten, Hymnen 2c. auch einige Symphonien, die indes trotz kräftigen Ausdruckes und gediegener, Haydn folgender Arbeit nicht zur Anerkennung gelangten. Eine eingehende Darstellung von Méhuls Leben gab Arthur Pougin (1889).

Es ist nicht das geringste Verdienst Cherubinis und Méhuls, daß sie jenem mittleren Genre den Weg bereiteten, welchem Beethovens Fidelio angehört und von dem aus auch die ältere romantische Oper sich entwickelte, jenem Genre, in welchem weder Götter und Halbgötter auf hohem Kothurn erscheinen und erhaben über dem menschlichen Empfinden eine Scheinwelt repräsentieren, noch (wie in der Opera buffa) mit dem Leben nur gespielt und gescherzt wird, und ein leichtfertiger Humor ein tieferes Gefühlsleben nicht auf-

*) A. a. O. S. 81.

kommen läßt. Dieses mittlere Genre gesunden Empfindens ohne Pose aber auch ohne Spott ist der alten Opera seria und der französischen mythologischen Ballettoper ebenso fremd, wie der eigentlichen Opera buffa, entwickelt sich aber zunächst fast unbemerkt aus den durch die Opera buffa in Frankreich und Deutschland angeregten nationalen Singspielen. Bürgerliche, der Gegenwart näher liegende Stoffe, wurden in diesem ernste und heitere Elemente mischenden, in erster Linie Lebenswahrheit anstrebenden Genre möglich und blieben es zunächst auch, als durch Hereinziehung des dämonischen Elements ein Ersatz für das aufgegebene Mythische und Heroische der alten Opern sich fand.

Eine ganz andere Bedeutung gewannen dagegen die Schöpfungen Gasparo Spontinis, welcher die sich in Vogels „Demophoon", Cherubinis „Medea" und Lesueurs „Barden" ankündigende Steigerung des dramatischen Pathos über Gluck hinaus bewußt weiterführte und der hervorragendste Repräsentant der sogenannten heroischen Oper wurde. Nicht mit Unrecht hat man in Spontinis Opern eine Spiegelung des imperialistischen Geistes der napoleonischen Aera wiederzufinden geglaubt; zum mindesten hatte sich Spontini keinen geringeren als Napoleon zum persönlichen Vorbilde genommen und sich selbst zu einer Art von musikalischem Imperator ausgebildet. Daß sein herrisches, zuletzt in maßlosen Hochmut und Eigendünkel ausartendes Wesen mit seiner Musik in innigster Wechselbeziehung steht, kann auch das blödeste Auge nicht verkennen. Und dennoch ist sein Stil nicht ein Erzeugnis des Zeitgeistes des Empire, sondern vielmehr eine streng logisch anschließende Folgeerscheinung der vorausgegangenen Entwickelung der französischen Oper aus der Zeit vor den Anfängen der Revolution heraus. Bedingungslos wird man zugeben, daß das affektierte bombastische Wesen der mit der Imitation des Römertums kokettierenden Zeit des Konsulats und des Empire dieser ohnedies bereits stark vorgebildeten Richtung besonders günstig war; aber erzeugt hat es dieselbe nicht. Dieselbe ist eine der drei Richtungen, in welche sich die Opernkomposition nach dem Aufkommen der Opera buffa und der durch dieselbe angeregten nationalen Singspiele spaltete und zwar die an die Stelle der gänzlich aus dem Felde geschlagenen und untergehenden Opera seria tretende aus Glucks Zurückgreifen auf Lully und die Ziele der Be-

gründer der Oper hervorgegangene. „Was Gluck wollte und zuerst grundsätzlich unternahm, die möglichst vollständige Dramatisierung der Opernkantate, das führte Spontini — soweit es der musikalischen Opernform zu erreichen war — aus"*). Es ist nicht überflüssig, anzumerken, daß Wagner von Spontini eine hohe Meinung hatte und im Anfange seiner Laufbahn (Rienzi) ihm nahe steht, und daß der geniale E. Th. Am. Hoffmann (der die „Olympia" für Berlin übersetzte) und Hektor Berlioz begeisterte Verehrer desselben waren.

Gasparo Luigi Pacifico Spontini ist am 14. November 1774 zu Majolati (Kirchenstaat) geboren und wurde von seiner Familie für den geistlichen Stand bestimmt, wußte sich aber die Einwilligung zur Wahl der Musik als Lebensberuf zu erzwingen, indem er sich der Obhut seines Oheims, Pfarrers zu Jesi, durch die Flucht entzog und bei einem anderen Verwandten ernsthafte Musikstudien begann. Sein starker Eigenwille dokumentierte sich aufs neue, als er 1796 das Konservatorium zu Neapel, dessen Schüler er 1791 wurde, heimlich verließ und in Rom eine Erstlingsoper zur Aufführung brachte („I puntigli delle donne), deren Erfolg Piccini, der damals in Neapel weilte, veranlaßte, sich seiner anzunehmen. Seine Studien wandten sich, abgesehen von wenigen Versuchen im Kirchenstil in seinen Schülerjahren, ausschließlich der Oper zu und zwar auch auf diesem Gebiete speziell dem dramatisch wirksamen, dem Effekt. Der Ernst und die sorgsame Arbeit eines Cherubini sind ihm zeitlebens fremd geblieben und sein Satz wurde auch, als er auf der Höhe seines Ruhmes stand, vielfach angefochten. In der richtigen Erkenntnis, daß für den dramatischen Komponisten nicht mehr Neapel, sondern Paris die hohe Schule und die entscheidende Arena sei, eilte er 1803 dorthin und wurde seinem Vaterlande, in welchem er bereits durch eine Mandel Opern sich bekannt gemacht hatte, dauernd ein Fremdling. War er bisher ein echter Italiener gewesen, und hatte er zunächst fast ausschließlich die komische Oper kultiviert, so gingen ihm in Paris bald die Augen für sein persönliches Talent auf und er begriff, daß sein Lorbeer auf dem von Gluck gewiesenen Wege wuchs. Doch waren seine ersten Versuche der Komposition

*) Richard Wagner, „Erinnerungen an Spontini" Gesammelte Schriften Band 5.

französischer Texte noch komische Opern („Julie" [1aktig], „La petite maison" [3aktig], beide 1804 ohne Erfolg). Die Komposition eines von Cherubini, Méhul und Boieldieu zurückgewiesenen Textbuchs des Dichters Jouy sollte nicht nur das Fundament zu seiner Berühmtheit legen, sondern das Werk werden, das seinen Namen am längsten lebendig erhielt: Jouy, neben Dieulafoi Mitdichter des Textes einer dritten, 1804 aufgeführten Oper Spontinis „Milton" (1aktig) hatte Vertrauen zu dessen Talent gefaßt und übergab ihm das Buch der „Vestalin". Doch würde der Italiener vielleicht die Aufführung seines Werkes nicht erreicht haben, wenn er nicht durch Komposition der Kantate „La eccelsa gara" 1806 zur Feier des Sieges bei Austerlitz die Gunst der Kaiserin Josephine erlangt hätte, welche ihn zu ihrem Kapellmeister ernannte. Napoleon selbst befahl nun die Aufführung, welche am 15. Dezember 1807 mit einem alle Widersacher niederschmetterndem Erfolge stattfand. Mit einem Schlage stand aber Spontini vor aller Welt als der gefeiertste Opernkomponist öffentlich anerkannt da, als im folgenden Jahre die musikalische Sektion der Akademie den alle 10 Jahre zu vergebenden, von Napoleon gestifteten Preis für die beste Oper, der in fortgesetzten Wiederaufführungen immer mehr sich in der Gunst des Publikums festsetzenden „Vestalin" zuerkannte, welche damit selbst über die von Napoleon so hochgeschätzte „Barden" Lesueurs triumphierte. Es ist wieder ein schönes Zeugnis für den Charakter Méhuls, der mit Gossec und Grétry sich unter den Preisrichtern befand, daß er in seinem Referate die Vorzüge des Werkes mit warmen Worten anerkannte. Mit der ‚Vestalin' hatte Spontini thatsächlich sein Bestes gegeben. Wohl hat er in späteren Werken mehr Glanz und Pomp entfaltet, aber es ist ihm nicht gelungen, den Eindruck großartiger Einfachheit, der Zeichnung in großen Linien, den die Vestalin hervorbrachte, zu überbieten. Seine nächste und gleich gefeierte Oper „Ferdinand Cortez" (1809) bedeutet nur einen starken Schritt vorwärts auf dem Wege zu der auf äußeren Effekt berechneten Prunkoper. Die Verheiratung mit einer Nichte des berühmten Pianofortebauers Sebastian Erard und seine Ernennung zum Direktor der Italienischen Oper (beides 1810) hoben aber sein Ansehen immer mehr; und wenn er auch die letztere Stellung nicht lange bekleidete (nur bis 1812), so wußte er doch auch nach Napoleons Sturze sich

mit den neuen Verhältnissen abzufinden, wurde Hofkomponist Ludwigs XVIII. und feierte die Restauration mit zwei an die Zeiten Lullys gemahnenden Huldigungsopern („Pélage“ [Le roi et la paix] 1814, „Les dieux rivaux“ 1816). Die dritte seiner berühmtesten Opern „Olympia“ folgte 1819; dieselbe blieb aber an Wirkung hinter der „Vestalin“ und „Cortez“ zurück.

Mit dem Jahre 1820 beginnt die dritte Phase von Spontinis Leben, die Uebersiedelung des geborenen Italieners und akklimatisierten Franzosen nach Deutschland als Hofkapellmeister in Berlin. Wie schon als Direktor der Italienischen Oper in Paris, entfaltete Spontini auch als Kapellmeister der Berliner Hofoper eine in der Geschichte mit Auszeichnung registrierte Thätigkeit, welche sich keineswegs, wie man ihm ungerecht vorwarf, auf Verbreitung seines eigenen Ruhmes konzentrierte, sondern auch den Werken Mozarts, Glucks, Webers, Spohrs, Cherubinis u. s. w. die gebührende Berücksichtigung zuwandte. Von den in Berlin geschriebenen Opern „Nurmahal“ (1821) und „Alcidor“ (1825) hielt er selbst später nicht viel, dagegen meinte er in „Agnes von Hohenstaufen“ (1827) sich selbst übertroffen zu haben. Von der fascinierenden cäsarischen Macht des Dirigenten Spontini haben uns Ad. Bernh. Marx*) und Richard Wagner lebendige Schilderungen gegeben. Beide berichten auch übereinstimmend, in welchem Maße er in das Detail der scenischen und mimischen Darstellung mit eminentem Verständnis des Bühnenwirksamen einging und einen wahrhaft militärischen Drill forderte. Den Wahn, daß mit ihm die Oper ihren Gipfelpunkt erreicht habe, faßte er nach Wagners Bericht in die drastischen Worte zusammen**): „Dans la Vestale j'ai composé un sujet romain, dans Fernand Cortez un sujet espagnol-mexicain, dans Olympie un sujet grec-macédonien, enfin dans Agnès de Hohenstaufen un sujet allemand — tout le reste ne vaut rien“ und***) „Or comment voulez-vous que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi Spontini déclarant ne pouvoir en aucune façon surpasser mes oeuvres précédentes?“ Er warnte in vollem Ernste Wagner, dessen

*) „Erinnerungen“ Bd. 1 (1865).
**) A. a. O. S. 128.
***) S. 127.

„Rienzi" er kannte, sich auf dem gänzlich erschöpften Felde der Oper unnötig weiter zu versuchen! Spontinis Berliner Thätigkeit fand ein klägliches Ende, da er sich durch sein herrisches, überhebendes Wesen allgemein unbeliebt gemacht hatte und durch das lärmende Publikum gezwungen wurde, während einer Aufführung des „Don Juan" 1841 das Dirigentenpult zu verlassen. Mit Titel und voller Pension entlassen, zog er sich 1842 nach Paris zurück und kurz vor seinem am 14. Januar 1851 erfolgten Tode nach seinem Geburtsorte Majolati. Von den zahlreichen, sich mit Spontini beschäftigenden kleineren Arbeiten sei noch das zum Teil auf originalen Quellen beruhende Lebensbild in den „Musikalischen Studienköpfen" von La Mara (II. Bd. 1881) besonders genannt.

Der Hauptrepräsentant der dritten Richtung der Opernkomposition in Frankreich zu Anfang des 19. Jahrhunderts, nämlich der dem gesteigerten Pathos Spontinis am meisten gegensätzlichen Lustspieloper (Spieloper, Konversationsoper) ist François Adrien Boieldieu, geb. am 15. Dezember 1775 zu Rouen, gest. 8. Oktober 1834 auf seiner Villa zu Jarcy bei Paris. Wie Spontini, wandte sich auch Boieldieu früh mit ganzer Kraft der Bühnenkomposition zu. Doch brachte es seine Richtung auf das kleine Genre, auf die der komischen Oper mit gesprochenem Dialog eingestreuten liedartigen Gesänge mit sich, daß er in größerem Maßstabe die Komposition von Romanzen kultivierte, durch welche er zunächst in Paris bekannt wurde, da der berühmte Baritonist Garat an demselben Geschmack fand und dieselben durch seinen Vortrag verbreitete. Seine Ausbildung als Musiker verdankte Boieldieu dem gestrengen Organisten Broche in Rouen, dem er schließlich entlief, um in Paris sein Glück zu versuchen; doch wurde er dort gefunden und im Hause eines Verwandten untergebracht. Die Schreckenszeit trieb ihn in seine Heimat zurück und dort wurde 1793 mit Erfolg seine erste komische Oper „La fille coupable" aufgeführt, zu der sein Vater den Text gedichtet hatte; eine zweite „Rosalie et Mirza" folgte 1795 ebenfalls in Rouen, das er aber nach Ende des Jahres verließ, um sich in Paris festzusetzen. Hier fand er zunächst einen Verleger für seine Romanzen und einige Kammermusikwerke (Klaviersonaten, ein Klaviertrio und Duos für Harfe und Klavier), trat 1796 mit der einaktigen komischen Oper „Les deux lettres" erstmalig hervor und zog 1797 mit der

ebenfalls einaktigen „La famille Suisse“ in höherem Maße die Aufmerksamkeit auf sich. Nun ging es schnell vorwärts; selbst eine seiner speziellen Begabung ferner liegende ernste Oper „Zoraime et Zulnare“ die er bereits 1795 geschrieben, ging 1798 mit überraschendem Erfolg in Scene, während eine zweite dem Mischgenre der ersten Oper mit Dialog angehörende „Benjowski“ 1800 durchfiel. In die Reihe der das Repertoire des Auslands beherrschenden französischen Komponisten trat er 1800 mit dem „Kalif von Bagdad“. Seine unglückliche Heirat mit der Tänzerin Clotilde Mafleuroy veranlaßte Boieldieu 1803, Paris und seine Frau zu verlassen und sich nach Petersburg zu wenden, wo er bis 1810 blieb und wie vor ihm die Italiener Paesiello, Cimarosa, Sarti und Cavos eine ausgezeichnete Aufnahme fand und zum Hofkomponisten ernannt wurde. Von seinen in Petersburg geschriebenen Opern hat keine Bedeutung erlangt (sie sind in der Mehrzahl auf bereits anderweit komponierte Texte geschrieben). Seine Hauptwürfe that er erst nach seiner Heimkehr aus Rußland. Hatte er bis zum „Kalifen“ ohne alle Selbstkritik frisch darauf los komponiert, so wurde er durch die Mahnungen Cherubinis veranlaßt, mehr mit Bewußtsein Licht und Schatten zu verteilen und dem Satze größere Sorgfalt zuzuwenden. Schon seine letzte Pariser Oper vor der Abreise nach Rußland „Ma tante Aurore“ (1803), die er nach dreijährigem Schweigen schrieb, zeigt vermehrte Sorgfalt; als vollendeter Meister in seinem Genre aber steht er da in seinen Hauptwerken „Johann von Paris“ (1812), „Rotkäppchen“ („Le chaperon rouge“ 1818) und „Die weiße Dame“ (1825). Daß die französische Spieloper direkt aus italienischen komischen Opern herauswächst und mit Cimarosas und Rossinis „Barbier“, Mozarts „Figaro“, aber auch mit deutschen komischen Singspielen wie Dittersdorffs „Doktor und Apotheker“ in eine Kategorie gehört, liegt auf der Hand, aber das spezifisch französische, das ihr besonders Boieldieu einzuhauchen wußte, hat sie doch zu einem besonderen Typus gestaltet, den das Ausland niemals hat nachbilden können. K. M. von Weber charakterisiert denselben sehr treffend*): „Sie (die Konversationsopern) sind die musikalischen Schwestern der französischen Lustspiele und geben

*) Gesammelte Schriften III. 95.

uns wie diese das von jener Nation Liebenswürdigste. Heitere Laune, spielender fröhlicher Witz, auf angenehme Weise durch einige hübsche Situationen herbeigeführt, sind diesen Opern eigentümlich und durch den Geschmack der Nation so zur Hauptsache erhoben, daß man (wie bei ihren Lustspielen) eine sehr große Zahl derselben nennen könnte, die sich in Hinsicht der Art der Erfindung, in Zuschnitt, Behandlung und Charakterzeichnung beinahe völlig gleichen und nur durch die mehr oder minder glückliche Behandlung des einmal beliebten Materials von einander unterschieden und anziehend wirken können." Weber bezeichnet es weiter als Eigentümlichkeit der französischen Musik, „nur meist durch das Wort allein Wert zu haben, da sie ihrer Natur und Nationalität nach witzig ist. Den ausgezeichneten Meistern der Kunst bleibt es vorbehalten, diese Gattungen von einzelnen Nationalcharakteren zu erschaffen, einander zu nähern, zu verschmelzen und so der Welt angehörig zu machen. Unter diesen wenigen möchte Boieldieu wohl fast den ersten Rang unter den jetzt in Frankreich lebenden Komponisten behaupten, wenngleich der Beifall des Publikums ihm Isouard an die Seite setzt. Beiden sind herrliche Talente verliehen, aber Boieldieu wird durch seinen fließenden, schön geführten Gesang, durch die planmäßige Haltung der einzelnen Stücke wie des Ganzen, durch die trefflich sorgsame Instrumentierung und die Korrektheit, die den Meister bezeichnend, allein Anspruch auf Dauer und klassisches Leben in der Kunstwelt giebt — immer weit allen seinen Mitbewerbern vorgehen." Der im Opernschaffen selbst mitten inne stehende deutsche Meister weist hier zwar schonend aber bestimmt den gefeierten Zeitgenossen Boieldieus, Niccolo Isouard (Niccolo de Malta, geb. 6. Dezember 1775 auf der Insel Malta, gest. 23. März 1818 in Paris) von der Konkurrenz um die Siegespalme der Spieloper zurück, obgleich dessen „Aschenbrödel" („Cendrillon" 1810) und „Das Lotterielos" (1811) damals allgemein verbreitet und beliebt waren. Das Gesamtverzeichnis der Opern Boieldieus weist 38 Nummern auf, darunter aber viele Kompagniearbeiten mit Cherubini, Méhul, Kreutzer, Berton, Herold, Auber u. a. Nach der „Weißen Dame" schrieb er nur noch eine dreiaktige Oper „Les deux nuits" (1829). Eine ausführlichere Biographie Boieldieus schrieb Arthur Pougin (1875).

Wie Isouard auf dem Gebiete der Spieloper neben Boieldieu, so standen auf dem Gebiete der Großen Oper und der namenlosen mittleren Gattung der ernsten Oper mit Dialog und eventueller Einschaltung heiterer Scenen (wie „Fidelio“ und „Wasserträger“) neben Cherubini, Méhul und Spontini eine Anzahl fleißiger Komponisten, von denen Berton und Kreutzer wenigstens in Paris großen Erfolg hatten, doch ohne Nachhalt und ohne Einfluß auf das Ausland. Henri Montan Berton, geb. 17. September 1767 zu Paris, gest. 22. April 1844, Sohn des Kapellmeisters der Großen Oper, Pierre Montan Berton, schrieb nicht weniger als 48 Opern („Montano et Stéphanie“ 1799, „Le délire“ 1799 „Aline“ 1803). Rodolphe Kreutzer, geb. 16. November 1766 zu Versailles, gest. 6. Januar 1831 zu Genf, schrieb 40 Opern („Paul und Virginie“ 1791, „Lodoiska“ 1791, „Werther“ 1792, „Astyanax“ 1801); sein Nachruhm beruht aber nicht auf diesen, sondern auf seiner Bedeutung als Violinvirtuose und Lehrer, ganz besonders auf den wahrhaft klassischen „40 Etudes ou Caprices“ für Violine.

Durchaus in die zweite Linie gehört Nicolas d'Alayrac (1753—1809), dessen mehr als 50 Singspiele und komische Opern zeitweilig beliebt waren und auch nach Deutschland drangen („Die beiden Savoyarden“, „Raoul de Crequi“, beide 1789). Sowohl d'Alayrac als die von Napoleon begünstigten Italiener Paesiello und Paër haben an der Entwicklung, welche die Oper nach Gluck und Mozart nahmen, keinen Anteil, sondern stehen auf dem Boden einer absterbenden Kunstrichtung. Giovanni Paesiello, geb. 1741 zu Tarent, gestorben 1816 in Neapel wurde 1802—3 von Napoleon nach Paris gezogen, um seine Kapelle zu organisieren. Ferdinand Paër, geboren 1771 zu Parma, gestorben 1839 in Paris, trat durchaus in Cimarosas und Paesiellos Fußstapfen; obgleich ihn 1806 Napoleon aus Dresden, wo er seit 1802 Nachfolger Naumanns als Kapellmeister war, nach Paris entführte und zu seinen Kapellmeister machte, und obgleich er nun trotz aller Wechsel der Regierungsform bis an sein Lebensende in Paris wohnte, so blieb er doch zeitlebens der italienischen Manier treu und schrieb sogar seriöse Opern alter Art, überwiegend aber komische. Seine beiden verbreitetsten Werke, die für Wien geschriebene „Camilla“ (1801)

und die für Dresden geschriebene „Sargino" sind semiseriöse Opern. Paërs ohnehin zweifelhafte Bedeutung als Repräsentant der überlebten italienischen Oper schwand ebenfalls, als diese in der Person Rossinis sich noch einmal zu neuem Glanze erhob.

§ 2. Rossini.

Es schien wirklich, als solle die Fortentwicklung der Oper nach Seite der Steigerung des dramatischen Pathos, der Vertiefung des Gefühlsausdrucks und der Belebung der Handlung durch reichere Entfaltung des Textes wieder in Frage gestellt werden, als mit Rossinis Opern noch einmal eine gewaltige Woge der Vergötterung des „bel canto" über Europa rollte, die alles zu verschlingen drohte. Wenn auch unzweifelhaft Wagner zu weit geht, wenn er Rossini die bewußte Absicht zuschreibt, das Publikum von seinen „ästhetischen Neigungen" abzulenken, „indem er es bei seiner schwächsten Seite, der bloß zerstreuungssüchtigen Genußgier faßte, und vom Standpunkte des Künstlers aus ihm das Recht der Bestimmung dessen, was es unterhalten sollte, zusprach," so ist doch die Thatsache nicht zu bestreiten, daß der Rossinikultus während der letzten Lebensjahre Beethovens nicht nur der ernsten Oper, sondern aller ernsteren Musik überhaupt gefährlich zu werden drohte. Diese Gefahr wurde aber beschworen, als Rossini selbst ebenfalls nach Paris ging und dort soviel französisches Wesen annahm, als notwendig war, ihn auch in Paris auf die Höhe der Situation zu bringen. Rossini war kein Theoretiker, kein Streiter für ein Prinzip, ließ es aber natürlich gern über sich ergehen, daß seine Spezialbegabung für echte italienische Melodiosität, in der er alle seine Vorgänger übertraf, jubelnd aufgenommen wurde und ihm für Jahrzehnte Ruhm und Reichtum einbrachte.

Gioachino Rossini ist am 29. Februar 1792 zu Pesaro in der Romagna geboren. Als sein Vater, ein kleiner städtischer Beamter und nebenbei Hornbläser, 1799 wegen republikanischer Gesinnung gefänglich eingezogen wurde, ging seine Mutter als Sängerin an das Stadttheater zu Bologna, in dessen Orchester auch der Vater nach seiner Haftentlassung eintrat. So wuchs der Knabe in

direkter Berührung mit der Oper auf, erhielt früh Unterricht im Gesange und Generalbaßspiel, trat mit zwölf Jahren selbst in einer Kinderrolle in Paërs „Camilla“ auf und war mit 14 Jahren bereits Maestro al Cembalo der herumziehenden kleinen Truppe, sowie Dirigent eines Dilettantenvereins (Academia degli Concordi). Sein Talent wurde bemerkt, er fand Protektoren und wurde 1807 Schüler des Padre Mattei, des Schülers und Nachfolgers des Padre Martini am Liceo Filarmonico zu Bologna. Aber allzutief drang er nicht in die Geheimnisse der Theorie ein und wandte der Schule den Rücken, als er den einfachen Kontrapunkt erledigt hatte (1810). Uebrigens soll er früh sich mit der deutschen Musik befreundet, schon 1806 mit seiner Akademie Haydns „Jahreszeiten“ aufgeführt und Haydnsche und Mozartsche Quartette aus den Stimmen in Partitur gesetzt haben, weshalb ihn sein Lehrer Mattei scherzend den „kleinen Deutschen“ (Tedeschino) nannte. Wie dem auch sei — allzutief drang er auch nicht in das Wesen der deutschen Musik ein, und wie sehr er auch immer sich zur Nachfolge Mozarts bekannt hat, seine Musik ist dennoch durch eine tiefe Kluft von der seines Vorbildes geschieden, da sie über eine ausgesprochene Homophonie niemals hinauskommt. Noch im Jahre 1810 eröffnete die einaktige komische Oper „Il cambiale di matrimonio“ im San Mosè-Theater zu Venedig die lange Reihe seiner (38) Opern. Zwar trat seine exzeptionelle melodische Begabung schon in seinem Erstlingswerk deutlich hervor; doch datiert sein Ruhm erst seit seiner zehnten und elften Oper, der seriösen „Tancred“ und der komischen „Die Italienerin in Algier“ (beide 1813 in Venedig). Schon 1816 folgte aber die siebzehnte Oper, das Werk, welches als die Krone seines Schaffens gelten muß, der „Barbier von Sevilla“ (Rom, Argentina-Theater). Das Wagnis, trotz Paesiellos großem Erfolg eine Neubearbeitung des Beaumarchaisschen Lustspiels zu komponieren, glückte vollständig und die starke Opposition, welche die erste Aufführung hervorrief, schlug bereits bei der zweiten in grenzenlosen Jubel um. Der in 13 Tagen geschriebene „Barbier“ trug noch einmal die Fahne der italienischen Melodie-Oper siegreich über alle Opernbühnen der Welt. Uebrigens hatte sich der große Impresario der neapolitanischen Oper Barbaja bereits 1815 Rossinis versichert und ihn für 8 Jahre fest für die Komposition neuer Opern engagiert;

Rossini hatte nun seinen Wohnsitz bis 1820 in Neapel, wo die allmächtige Primadonna, die schöne Spanierin Isabella Colbrand bald auch seine unumschränkte Gebieterin und — Gattin (1822) wurde. Eine große Zahl der ersten Partien seiner Opern ist direkt für diese Sängerin geschrieben. Als die Revolution in Neapel 1820 zur Aufhebung der ebenfalls von Barbaja gepachteten Spielbank führte, wandte sich Barbaja, dem damit seine Haupteinnahmequelle abgegraben war, samt seiner Truppe und Rossini 1822 nach Wien, das nun in einen förmlichen Rossini-Taumel versetzt wurde. Selbst Weber konnte den Zauber dieser Musik nicht in Abrede stellen, und Hegel, der große Mystiker, schrieb nach Hause: „So lange ich Geld für die italienische Oper habe, gehe ich von Wien nicht fort.“ Die Kritik versuchte vergeblich den Enthusiasmus einzudämmen; der Durchbruch der Begeisterung für den sinnlichen Reiz der Melodie war ein zu elementarer. Zu den bisher genannten zugkräftigen Opern Rossinis waren inzwischen „Othello“ (Neapel 1816), „Aschenbrödel“ („Cenerentola“ Rom 1817), die biblische Oper „Moses in Aegypten“ (Neapel 1818) und „Muhamed II.“ (Neapel 1820, seine 31. Oper) hinzugekommen. Von Wien wandte sich Rossini, dessen Kontrakt mit Barbaja ablief, 1823 zunächst nach Venedig, wo eine neue seriöse Oper „Semiramis“ eine sehr gute Aufnahme fand, und von dort nach Paris, wo bisher Paër mit Glück Aufführungen seiner Werke hintertrieben hatte; das hatte nun freilich ein Ende, als 1824 Rossini Direktor der Pariser Italienischen Oper und Paër übergeordnet wurde. Indes gab er die Direktion schon 1826 wieder auf (als Dirigent war er nicht bedeutend). Wenn auch in Paris derselbe nationale Geschmack, welcher der nur melodischen Oper der Italiener von Anfang abwehrend gegenüberstand und niemals eine ungeteilte Bewunderung zuließ, sondern immer nur Parteibildungen pro und contra veranlaßt hatte, auch Rossini den Sieg erschwerte, so verstand es derselbe doch, demselben soweit entgegenzukommen, daß er den Widerstand brach, zunächst mit Ueberarbeitung von älteren Opern, nämlich seines „Muhamed“ (als Le siège de Corinthe 1826) und „Moses“ („Moïse“ 1827), denen er einige größere Ensembles und Chöre einfügte. Dann aber ging er an die Komposition französischer Texte und brachte zuerst eine komische Oper „Le comte Ory“ (1828), die trotz der Ver-

wendung von Teilen älterer Opern doch die Pariser lebhaft ansprach und eine innerliche Verwandtschaft seiner Musik mit der Boieldieus offenbarte, 1829 aber den „Tell", eine, soweit es für Rossini überhaupt möglich war, ganz in französischem Geiste geschriebene große Oper. Wenn auch der Erfolg des „Tell" zunächst kein überwältigender war, so stand doch das Urteil der Einsichtigen bald fest, daß in diesem Werke Rossini über sich selbst hinausgegangen war und trotz der Schwäche des Textbuches (dessen beide letzten Akte gegen die beiden ersten entschieden abfallen) sich eine Position geschaffen hatte, welche ihn unter die größten derzeitigen Repräsentanten der großen Oper stellte.

War es das Bewußtsein, daß ein Fortschreiten auf dem in Paris betretenen Wege ihn aus seiner eigentlichen Natur herausdrängen mußte und in Gefahr brachte, auf einem seinem Talente ungünstigen Terrain von seiner Ruhmeshöhe wieder herunterzusteigen? oder war es die Ueberzeugung, daß er jetzt den Gipfel des Parnaß erstiegen und wollte er nur des Erreichten sich freuen? Was es auch war, das ihn bestimmte, das Faktum, daß ein im Alter kräftigsten Schaffens (37 Jahre) stehender, von der Welt vergötterter Opernkomponist plötzlich, nach einem großen Erfolge, die Arena verläßt, um in fast gänzlicher Unthätigkeit noch 38 Jahre zurückgezogen zu leben, ist eines der merkwürdigsten der ganzen Musikgeschichte: Der Tell ist Rossinis letzte Oper. Daß er nach dem Tell noch eine größere Anzahl Arien, Duette, Gesangsquartette, Hymnen und auch einige größere kirchliche Gesangswerke schrieb, unter denen sein Stabat Mater (1832 begonnen, 1841 beendet) als einer seiner größten Ruhmestitel hervorragt (die meisten andern Sachen erschienen erst nach seinem Tode), beweist nur, daß nicht Unvermögen, sondern ein freiwilliger Entschluß ihn seine Bühnenlaufbahn endigen ließ. Bei seinem Rücktritt von der Direktion der italienischen Oper (1826) wurde er zum Kgl. General-Musikintendanten und General-Gesangsinspektor ernannt; zwar verlor er durch die politischen Ereignisse von 1830 diese Posten, erstritt sich aber auf dem Wege Rechtens eine Pension von 6000 Franken. Seit 1836 lebte er vielfach kränkelnd wieder in Italien (Mailand, Bologna, Florenz), ging aber 1853 wieder nach Paris zurück und lebte dort noch hochgeehrt und sich neuer Kräftigung erfreuend bis zu seinem am

13. November 1868 erfolgten Tode. Denkmäler Rossinis schmücken die Pariser Große Oper (1846) und den Marktplatz seiner Geburtsstadt Pesaro. Von seiner ersten Frau hatte sich Rossini 1837 getrennt (sie starb 1845) und sich 1846 zum zweitenmal verheiratet mit Olympia Pélissier, die ihn um 10 Jahre überlebte. Wie Spontini, und noch viel länger, überlebte Rossini seinen Ruhm; ist doch sein Todesjahr das Jahr der Erstaufführung von Wagners „Meistersingern"!

Im Grunde ist der Rossinismus nicht eigentlich eine neue Erscheinung in der Geschichte der Oper, wie Richard Wagner will, sondern nur ein Rückfall des Geschmacks auf den Standpunkt der Zeit der Weltherrschaft der neapolitanischen Oper. Die forciert tendenziöse Darstellung der Geschichte in Wagners „Oper und Drama" hat freilich noch schlimmere Ecken, als die, an welche er Rossini zerschmettert. Denn wenn selbst ein Gluck sich muß nachsagen lassen*), daß er „vom losgelösten musikalischen Ausdrucke zur Rede zurückgegangen sei, nur um diesen Ausdruck in seiner Unbegründetheit zu rechtfertigen", so kann sich freilich Rossini nicht beklagen, wenn bei ihm auch selbst ein solcher Versuch der Rechtfertigung in Abrede gestellt und behauptet wird, daß in seinen Opern die Rede „durch die absolute Melodie aufgezehrt sei und nur ihr materiellstes Gerüst in Vokalen und Konsonanten als Anhaltsstoff des musikalischen Tones diene". Kommt doch, wie wir sehen werden, Weber nicht viel besser weg unter dem hydrantischen Augiasbesen des Herkules des Musikdramas, der auch das Drama Shakespeares, Schillers und Goethes mit fortzufegen unternahm, um „dem Drama" Raum zu schaffen. Die Zeit, in der Rossini schrieb und gefeiert wurde, war noch weit entfernt von den ungeheuerlich komplexiven Ideen, welche in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Menschendasein und Kunst, Weltgeschichte und Mythos zu einem neuen Chaos zusammenballten, aus welchem angeblich als neue Weltschöpfung „das Drama" sich entwickelte. Rossini schrieb zu einer Zeit, wo eine notwendige, heilsame Reaktion gegen das einseitige Ueberwiegen des Gesangsvirtuosentums in einer Kunstgattung, an welcher die Musik als ein Faktor, wenn auch als der

*) Gesammelte Schriften III. 362.

bedeutsamste beteiligt ist, in zweierlei Formen sich ungefähr gleichzeitig geltend gemacht und das hohle Formelwesen der Koloraturarien gründlich in Mißkredit gebracht hatte: in der Form des zur schlichten Natur zurückkehrenden Singspiels und der Vertiefung des Ausdrucks bei der musikalischen Behandlung ernster Stoffe (Gluck). Italien, von welchem durch die ursprünglich die Schablonenoper karikierende Opera buffa der Anstoß zu der Reaktion ausgegangen war, hatte aber an der ferneren Entwicklung nur sehr geringen Anteil. Die Opera buffa drängte zwar auch dort die ganz zum Schemen abgeblaßte Opera seria zurück und brachte regeres Leben in die Operntexte, schuf den Parlandogesang und brachte amüsante Situationen und wirkungsvolle Ensemblescenen, welche letztere auch die seriöse Oper von ihr übernahm. Doch kam es in Italien überhaupt nicht zu einer ähnlichen wirklichen Regeneration und einem derartigen von vorn anfangen, wie es das französische und deutsche Singspiel repräsentieren. Nur allzubald zeigte sich, daß die Anregungen, welche die neapolitanischen Intermezzi (Pergolesis „Serva padrona") dem Auslande gegeben, allmählich zur Ablösung der Italiener durch die Franzosen und Deutschen in der Herrschaft auf der Bühne führen mußten. Denn das Aufgehen in der schönen Melodie blieb in Italien nach wie vor oberster Vorzug der Oper und diejenigen italienischen Komponisten, welche in Paris oder in Deutschland von dem Geiste annahmen, welcher in der französischen und deutschen Oper sich entwickelte, entfrembeten sich damit ihrem Vaterlande. In Italien herrschte im Anfange des 19. Jahrhunderts (und es ist heute kaum anders) noch ebenso die Kultivierung der „schönen Melodie" wie zur Zeit von Porpora, Hasse, Jomelli, und es ist nichts Verwunderliches, daß Rossini, solange er in Italien und für Italien schrieb, in diesem echt italienischen Geiste ganz aufging. Das Merkwürdige und historisch Bedeutsame an der Erscheinung Rossinis ist vielmehr die Allgewalt, mit welcher die Zurückdrängung des dramatischen Elements zu Gunsten der an sich schönen Melodie, dieser verstärkte Durchbruch des absolut Musikalischen in der Verstrickung mit dem Drama, im Auslande, speziell in Deutschland und Frankreich, das große Publikum bezwang. Die deutsche Oper stand freilich noch auf schwachen Füßen. Niemand wird die Superiorität der Musik Rossinis über diejenige der Wiener

Singspielkomponisten mitsamt den deutschen Fabrikanten italienischer Opern ernstlich in Abrede stellen. Für Beethovens einzige Oper reifte das Verständnis nur sehr langsam und Weber sollte erst noch bekannt werden. Die ernsthafteren Bestrebungen der Cherubini und Méhul wurden zwar von dem intelligenteren Teile des Publikums gewürdigt, aber von einer allgemeineren Verbreitung geklärter ästhetischen Anschauungen, welche gegen den Zauber Rossinis gewappnet hätten, konnte man noch nicht reden. Selbst Mozart erlangte, obgleich er genug italienisches seinem deutschen Empfinden assimiliert hatte, nur langsam eine allgemeine Anerkennung des höheren Wertes seiner Schöpfungen. So erscheint denn der Rossinismus als eine vom Standpunkte der ästhetischen Betrachtung aus zwar bedauerliche aber nichts weniger als rätselhafte Erscheinung: er beweist nur, daß die reformatorischen Ideen, welche die ernsteren dramatischen Komponisten erfüllten, durchaus noch nicht in das Gemeinbewußtsein übergegangen waren.

§ 3. Die Anfänge der Romantik in der Oper.

Die romantische Oper ist nicht vom Himmel gefallen; im Grunde war die Oper von Hause aus romantisch, wenn man nämlich unter Romantik das Hereinragen übernatürlicher Mächte in ein Stück Menschenleben verstehen darf. Seltsamerweise hat man sich aber gewöhnt, alles was mit dem antiken Mythus zusammenhängt, vielmehr als klassisch zu betrachten, und romantisch nur das zu nennen, was aus dem Halbdunkel des Mittelalters und der Sagen- und Märchenwelt abend- und morgenländischer Völker zu uns gekommen ist. Wir wollen den Wortsinn, wie er sich gestaltet hat, nicht antasten, können aber nicht umhin, wenigstens die Geistesverwandtschaft der älteren und ältesten mythologischen Opern (Daphne, Orpheus, Der Kampf Apollons mit dem Drachen u. s. w.) mit allen Wunder- und mythologischen Opern bis in die neueste Zeit hinein zu betonen. Die Schreckgestalten der antiken Unterwelt, Pluto und Cerberus, Poseidon nebst den Nereiden und Tritonen, der gesamte Götterhimmel, der Parnaß mit den Musen sind an sich gewiß nicht mehr und nicht minder romantisch (wenn wir von der historischen Entwicklung

der Bedeutung dieses Wortes absehen) als die nordischen Götter, Riesen, Zwerge, Nixen und Kobolde, die Berggeister und all' der nächtliche Spuk. Und wo die Oper auf Götter und spukhafte Dämonen oder Ungeheuer verzichtete, hat sie früh in Heroen und Heroinen, in berühmten Kriegsführern, Gewaltherrschern, sagenhaften, mit Zauberkräften ausgestatteten Männern, berückenden Frauengestalten Ersatz gefunden; und da von Anfang an eine große mit künstlichen Maschinerien versehene Bühne der Oper unerläßlich schien, so hat sie auch nie von glänzenden Massenaufzügen und die Einbildungskraft mächtig anregenden, exotische oder fabelhafte Gegenden darstellenden Dekorationen abgesehen. Die Oper ist immer ein gut Teil Schaustück gewesen, auch in der Zeit der Abirrung in die ausschließliche Pflege der Gesangsvirtuosität. Nur in den sich auf wenige Personen beschränkenden kleinen Intermezzi der Neapolitaner und den durch sie hervorgerufenen französischen, deutschen und englischen Singspielen war sie es längere Zeit nicht und auch die italienische Opera buffa sah wenigstens zeitweilig von äußerem Gepränge ab. Die wenn auch oft sich ins Possenhafte verlierenden Lustspielideen der Opera buffa kamen vielfach mit einer schlicht bürgerlichen Staffage aus; die beliebten Rollenvertauschungen von Herrin und Dienerin, die immer neu variierten Verwechslungs- und Verkleidungs-Intriguen, die in ihre Mündel verliebten Vormünder, die geprellten Geizhälse und die mit mancherlei sonstigen lächerlichen Figuren aufgeputzten Liebeskomödien bedurften nicht des kostspieligen Apparats glänzender Dekorationen und ermöglichten unbeanstandet die Benutzung der Scenerie des einen Stückes für das andere. Noch mehr ist der Verzicht auf äußeren Prunk durch die Gesamttendenz zur Bedingung gemacht bei den hypernaiven ersten französischen und deutschen Singspielen (Rousseaus „Devin du village“ mit seiner ganzen Gefolgschaft von ihr Herz in schlichten Naturlauten ausschüttenden Bauernburschen und Landmädchen). „Wenngleich ein großer Teil der Zuschauer sich gerne zu Thränen, zu tiefster Erschütterung, zum Staunen, ja bis zum Gefühl des Gruselns gebracht sieht, so vermochten doch alle die Eigenheiten, welche unterscheidende Merkmale der großen Oper bilden, und worin zumeist deren Reiz besteht — stolze Könige und blutdürstige Tyrannen, Helden und Empörer, große und gewaltige Charaktere, rasende und entfesselte

Leidenschaften, pomphafte Aufzüge, Kämpfe und Schlachten u. s. w. dem Zauber der Operette nicht die Wage zu halten. Scherz und Laune, Witz und Humor, Zärtlichkeit und schalkhafte Lust, Amors Neckereien und Larifaris Späße, Patriotismus und hausbackene Klugheit, Spuk und Wunder, die weder zu sehr erschrecken noch zu rätselhaft erscheinen, die Sächelchen und Bestandteile, aus welchen das Singspiel seine anziehenden und verlockenden Gebilde so anmutig zusammenzusetzen wußte, blieben immer sieghaft".*) Mit dem Moment, wo der Zauberspuk in das zunächst nur naive oder nach Art der Opera buffa übermütig scherzende Singspiel eindrang, begann nun aber der Maschinist wieder eine größere Rolle zu spielen und „gesellte sich der Musik in den erforderlichen Aeußerlichkeiten eine zu gefährliche Genossenschaft, als daß sie nicht selbst in den meisten Fällen jenen weichen und mit ihnen fallen müßte". Ohne Zweifel ist deshalb die Fortentwicklung des Singspiels zur Zauberoper, welche noch im 18. Jahrhundert erfolgte (als erste Zauberoper wird genannt „Megära, die fürchterliche Hexe" oder „Das verzauberte Schloß" von Hofner, Berlin 1774), insofern bedauerlich, als sie das Interesse von dem gesunden poetischen musikalischen Kern wieder auf das scenische Beiwerk ablenkte; für einen weiteren historischen Blick bedeutet sie aber das Zurückfinden der Oper auf das Gebiet, das nun doch einmal eine ihrer Hauptdomänen ist und es wohl auch bleiben wird, der des Wunderbaren, Mystischen, Phantastischen und zwar diesmal nicht vom Pathetischen und Heroischen aus, sondern ausgehend vom Naiven und Genrehaften. Es ist durchaus wichtig zu beachten, welche bedeutsame Rolle in der sich hier allmählich entwickelnden romantischen Oper das volksmäßige, kleinbürgerliche Element spielt: im Mittelpunkte des Interesses stehen nicht Götter und Halbgötter, Könige, Kriegshelden und Zauberinnen, sondern einfache, natürlich empfindende Menschen aus dem Volke. Ist es doch das deutsche Volksmärchen und das ihm verwandte alte deutsche Volksschauspiel, was hier in erster Linie der Oper als neuer Stoff zuwächst. Freilich mischt sich bald Fremdes hinein, da dieselbe Anregung seitens der Dichter, welche auf die Hervorsuchung der deutschen Märchen- und Sagenstoffe hinlenkte, auch Märchen und Sagen

*) H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel (1863) S. 119.

fremder Nationen durch Uebersetzungen popularisierte und damit das Exotische, die Wunder fremder Zonen neben die Wunder der Märchenwelt stellte. Die Ritterromantik dagegen war bereits der älteren Oper durchaus geläufig, wie der Hinweis auf Monteverdis „Combattimento di Tancredi e Clorinda“ (1624) und die zahlreichen „Armiden“ seit Benedetto Ferrari (1639) belegen mag; doch rückt allerdings auch die Ritterromantik jetzt in eine andere Beleuchtung durch stärkere Betonung des mit derselben in hohem Maße verquickten religiös-mystischen Elements und die Anläufe zu stärkerer nationalen Charakteristik.

Ueberhaupt muß man gegenüber der Fülle von Anregungen, welche die der Oper zugeführte neuen Stoffkreise bringen, fest halten, daß in der italienischen Schablonenoper alle Charakteristik sogut wie ganz untergegangen war und seit dem Beginn der Reaktion gegen dieselbe auch die Behandlung alter Stoffe zu ganz anderen Ergebnissen führen mußte. So untergeordnet aber der Rang ist, welchen man den vielen Hunderten von romantischen Singspielen, Märchenopern und Zauberpossen zuweisen muß, die besonders die Wiener Vorstadttheater im letzten Decennium des 18. und den beiden ersten Decennien des 19. Jahrhunderts herausbrachten: dieselben stehen unleugbar mit den ersten romantischen Opern Spohrs, Webers, Marschners auf derselben Grundlage. Schubert steht mit seinem gesamten Schaffen für die Bühne so sehr in der Vorlitteratur der romantischen Oper mitten darin, daß auch niemand ernstlich versucht hat, ihn aus derselben herauszulösen; und doch hatte Schubert ganz gewiß ebenso wie Weber und Spohr das redlichste Bestreben, die Bearbeitungen der neuen Stoffe auf eine höhere Stufe der Kunstwirkung zu heben, scheiterte nur leider an der Unzulänglichkeit seiner dramatischen Begabung. Aus der großen Zahl Bearbeitungen deutscher Märchen und Sagen in dem bezeichneten Zeitraume seien nur einige genannt: „Hänschen und Gretchen“ von Reichardt (Königsberg 1772), „Der Holzhauer“ von Benda (1774), Reichardt (1775) u. a. „Doktor Faust“ von Wenzel Müller (Wien 1784), „Rotkäppchen“ von Dittersdorff (Wien 1788), „Oberon, König der Elfen“ von Wranitzky (Frankfurt 1790), „Das Donauweibchen“ von Kauer (2 Teile, Wien 1796—97), „Das Schlaraffenland“ von Gerl und Dziak (Wien 1790), „Der König der Geister“ von Dionys

Weber (Prag 1800), „Rübezahl“ von Tuczek (Breslau 1801), „Die Berggeister“ von Wenzel Müller (Wien 1805), „Der wilde Jäger“ von Hier. Payer (Wien 1806), „Alruna“ von Spohr (1808; nicht gegeben), „Der Freischütz“ von Roser von Reiter (Wien 1816), „Die wilde Jagd“ von Triebensee (Prag 1820), „Undine“ von E. Th. A. Hoffmann (Berlin 1816) und J. v. Seyfried (Wien 1817). Orientalische Stoffe wurden besonders aus „Tausend und eine Nacht“ entnommen („Aladin“ von Wenzel Müller [Prag 1810], Gyrowetz [Wien 1819], Isouard [1822], Bishop [1825] u. a. m.); doch sind komische Opern, in denen der Türke eine Rolle spielt, älter („Die Entführung aus dem Serail“ von Johann André [1781], Mozart [1782], Dietter, Knecht u. a.). Bassas, Beziere und Kalifen sind durch mehrere Jahrzehnte der Opernbühne etwas sehr geläufiges und besonders die italienische Opera buffa macht zeitweilig aus importierten Wilden oder an fernen Küsten verschlagenen Europäern und anderen harmlosen Rassenkontrastierungen ein lukratives Geschäft. Doch gewinnen auch diese Kombinationen erst erhöhten Reiz mit Aufkommen der Versuche schärferer Charakteristik durch die Romantiker.

Unter den oben aufgezählten Komponisten romantischer Opern befindet sich auch der durch seine romantischen, zum Teil extravagant phantastischen Dichtungen bekannte Ernst Theodor Wilhelm (oder wie er sich selbst zu Ehren Mozarts nannte „Amadeus“) Hoffmann, dem wir bereits als Verehrer Spontinis begegneten, und der uns in der Einwirkung seiner Dichtungen besonders bei Schumann wieder begegnen wird. Hoffmann war ein ebenso genialer Maler und Musiker wie Dichter. Alle drei Künste spielen in seinem Leben wechselnd eine bedeutsame Rolle. Am 24. Januar 1776 zu Königsberg i. Pr. geboren als Sohn eines Justizbeamten, wurde er für die juristische Karriere bestimmt und wirkte im Staatsdienste 1796 als Auskultator in Glogau, 1798 als Referendar am Kammergericht in Berlin und 1800 als Assessor in Posen, von wo er zur Strafe wegen Zeichnung wohlgelungener Karikaturen höherer Beamten 1802 nach Plozk versetzt wurde. Nach einem Jahre wurde er aus dieser Verbannung erlöst und in dem damals preußischen Warschau angestellt. Die politischen Ereignisse von 1807 machten ihn brotlos, da die Franzosen in Warschau einrückten und die preußische Regierung auf=

hoben. Nunmehr wurde die Musik, die er bis dahin als ausgezeichneter Dilettant betrieben), in Warschau als Dirigent eines Musikvereins) seine Ernährerin, und er übernahm 1808 die Kapellmeisterstelle am Theater zu Bamberg, eine Stellung, die freilich erst 1810, wo Holbein die Direktion übernahm, eine aktuelle wurde und ihn vorher auf das Erteilen von Musiklektionen verwies. Inzwischen trat er in Verbindung mit Rochlitz und schrieb begeisterte Rezensionen Beethovenscher Werke, sowie seinen „Johannes Kreisler“ für die Allgemeine Musikalische Zeitung. Durch Rochlitz' Vermittlung erhielt er 1813 die Musikdirektorstelle der Sekondaschen Theatertruppe in Leipzig und Dresden, die er behielt bis zu seiner 1816 erfolgten Anstellung als Rat am Berliner Kammergericht; als solcher starb er am 25. Juni 1822. Ein ungebundener Lebenswandel führte zu seinem frühen Ende. Der als Dichter zu den extravagantesten Romantikern zählende Hoffmann hat zwar als Musiker keine neuen Bahnen eröffnet, zählt aber zu den namhafteren Singspielkomponisten („Scherz, List und Rache“ [Goethe] Posen 1801, „Der Renegat“ Plozk 1803, „Faustine“ das. 1804, „Die lustigen Musikanten“ [Brentano] Warschau 1805, „Der Kanonikus von Mailand“ das. 1805, „Liebe und Eifersucht“ [nach Calderons „Schärpe und Blume“] das. 1805, „Der Trank der Unsterblichkeit“ Bamberg 1808, „Das Gespenst“ das. 1809, „Diana“ [Melodrama] das. 1809, „Aurora“ das. 1811, „Undine“ [de la Motte-Fouqué] Berlin 3. Aug. 1816 und „Julius Sabinus“ [große Oper, nicht beendet]). Auch schrieb er eine Musik zu Werners „Kreuz an der Ostsee“, ein Ballett „Harlekin“ und eine Anzahl Instrumentalwerke, auch einige kirchliche Kompositionen. K. M. von Weber, mit dem Hoffmann befreundet war, dessen Freundschaft er aber nachher durch seinen Anschluß an Spontini verwirkte, schrieb eine warme Kritik der „Undine“, welche Oper keineswegs unaufgeführt verbrannt ist, wie früher allgemein angenommen wurde, sondern 21mal mit großem Erfolge im Berliner Schauspielhause gegeben wurde (der Brand des Schauspielhauses vernichtete nur die Dekorationen, und die Wiederaufnahme in den größeren Räumen des Opernhauses wünschte Hoffmann nicht). Weber wirft dem Dichter vor, sein Werk auf allzu skizzenhafte Andeutungen reduziert zu haben, so daß nur der mit der Originalgestalt vertraute der Handlung zu folgen vermöge, und fährt dann fort: „desto deutlicher,

klarer und in bestimmten Farben und Umrissen hat der Komponist die Oper ins Leben treten lassen. Sie ist wirklich ein Guß und Referent erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte .... So verschieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Personen erscheinen, so umgiebt sie oder ergiebt sich vielmehr aus allen jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süße Schauer-Erregungen das Märchenhafte sind" *). Wenn man auch in Hoffmann nicht einen der bedeutenderen Repräsentanten der romantischen Oper sehen kann, so bestätigt doch wohl nichts so zweifellos seinen starken Einfluß auf die bewußte Ausbildung des musikalischen Ausdrucks für die der Oper durch die romantische Dichtung zugeführten Ideenkreise, als das angeführte Zeugnis Webers. Ueber das Leben Hoffmanns berichtete Hitzig „Hoffmanns Leben und Nachlaß" (1823), Funk „Aus dem Leben zweier Dichter [Hoffmann und Fr. G. Wetzel]" (1836), Rochlitz „Für Freunde der Tonkunst" (im 2. Bande), Ed. Griesebach als Einleitung seiner Ausgabe der Dichtungen Hoffmanns 1899 und eingehender zuerst Georg Ellinger, „E. Th. A. Hoffmann, sein Leben und seine Werke" (1894). Komponisten, welche zur Vorgeschichte der romantischen Oper mehr nur zufällig in Beziehung traten, indem sie Textbücher komponierten, welche märchen- und sagenhafte Stoffe (in oft mehr als fragwürdiger poetischer Gestaltung) behandeln, ohne aber darum mit ihrer Musik aus dem altgewohnten Geleise zu weichen, haben wohl weniger einen begründeten Anspruch, als Vorläufer Webers genannt zu werden, als dieser Dichterkomponist, der, obwohl auf rein musikalischem Gebiete so wenig ein neuer Pfadfinder, wie sie, doch durch den sein ganzes Wesen durchtränkenden phantastischen Sinn auch in der musikalischen Gestaltung wenigstens Keime ausstreuen mußte, deren Entwickelung zu einem neuen herrlichen Blütenflor die Aufgabe derjenigen wurde, deren Dasein bei spezieller Begabung für das Dramatische im musikalischen Ausdruck aufging, zunächst K. M. von Webers.

---

*) Vgl. auch den Aufsatz von Vianna de Motta über diese Oper (mit Proben daraus) in den „Bayreuther Blättern" 1898.

§ 4. Karl Maria von Weber.

Welch ein Abstand zwischen dem äußeren Lebensgange Webers und demjenigen Beethovens oder gar Schuberts! Als Kind durch ganz Deutschland hin und her geworfen, oftmals die Lehrer wechselnd, als Mann zwar schließlich wenigstens eine bescheidene Zahl von Jahren fest domiziliert, aber nicht am Orte seines Wirkens voll anerkannt, sondern auswärts, ja im Auslande sich einzeln die Zweige zu seinem Lorbeerkranze brechend, zuletzt in fremder Erde bestattet, aus der erst nach 18 Jahren seine Asche in die Heimat übergeführt wird; dabei von Kindheit auf zart und kränklich, durch ein Hüftleiden halb gelähmt, und mit noch nicht erreichten 40 Jahren der Schwindsucht erliegend. Abkömmling einer einst begüterten österreichischen Adelsfamilie, deren Neigung für Musik und Theater für ihren Wohlstand verhängnisvoll geworden, auch von mütterlicher Seite adeliger Herkunft, aber schon während seiner Kindheit in steter Berührung mit dem Bühnenleben, an das er zeitlebens gekettet blieb, entwickelte sich der zart besaitete Knabe unter der Pflege der ihm leider schon im 12. Jahre entrissenen, fein gebildeten Mutter zu einem sensitiven Phantasieleben, das ihn ganz natürlich auf die Wege hinführte, auf denen seine Begabung sich voll entfalten konnte. Wenn auch vielleicht die didaktische und theatralische Natur des Abt Vogler Anteil hat an seiner eine vollständige Umwälzung auf dem Gebiete der Orchesterbehandlung anbahnenden bewußten Ausbeutung der Klangfarben zur Charakteristik und Tonmalerei (daß Vogler nach dieser Richtung anregend gewirkt, ist sehr wahrscheinlich), so bedurfte es doch der speziellen Natur Webers mit ihrem merkwürdigen Gemisch von einerseits fast mädchenhaft empfindsamem und andererseits etwas posierendem, chevalereskem Wesen, um diese Mehrbeachtung der Klangfarben zu einem neuen, hochbedeutsamen Faktor der Weiterentwickelung der gesamten Musik zu machen.

Karl Maria von Weber ist am 18. Dezember 1786 zu Eutin (Holstein) geboren. Sein Vater war in jungen Jahren Offizier am kurpfälzischen Hofe gewesen, später in den Civildienst übergetreten (zu Hildesheim), hatte dann ein mehrjähriges Wanderleben

als Mitglied oder Direktor einer wandernden Schauspielertruppe geführt, in der wahrscheinlich auch seine Frau und seine Kinder mitwirkten und war dann zunächst Musikdirektor am Stadttheater zu Lübeck und vorübergehend auch Kapellmeister des Fürstbischofs von Eutin gewesen, um die Zeit der Geburt seines berühmten Sohnes aber als Stadtmusikus zu Eutin angestellt. Das unruhige Leben von Webers Vater war aber damit nicht zu Ende; vielmehr nahm er schon im Jahr nach der Geburt Karl Marias seinen Abschied als Stadtmusikus und begab sich mit einer hauptsächlich aus seinen Kindern gebildeten kleinen Operntruppe auf die Reise. Das Verlangen, aus dem Schoße seiner Familie ein musikalisches Genie hervorgehen zu sehen, hatte ihn schon 1784 veranlaßt, seine beiden Söhne Fridolin (Fritz) und Edmund dem berühmten Joseph Haydn als Schüler zuzuführen. Dort hatte er die Bekanntschaft Genovefas von Brenner gemacht, welche sich ebenfalls unter Haydns Leitung der Musik widmen wollte und die er als Ersatz für seine 1783 gestorbene erste Frau heimführte (sie wurde Karl Marias Mutter). Nach mannigfachen Wanderungen der Weberschen Familientruppe (die in Hamburg, Wien, Cassel, Meiningen, Nürnberg u. a. a. O. auftrat) finden wir dieselbe 1796 in Hildburghausen, wo der nun zehnjährige Karl Maria, den bisher hauptsächlich sein Bruder Fridolin unterrichtete, geordneten Musikunterricht, auch theoretischen, durch den Oboisten Kammermusikus Jos. Peter Heuschkel erhielt, dessen Weber noch in späteren Jahren in Dankbarkeit gedachte. Die schnellen Fortschritte, die Karl Maria unter Heuschkels verständiger Leitung machte, erneuerten den Wunsch des Vaters, unter seinen Söhnen einen zweiten Mozart zu erziehen, und es glückte ihm, daß 1798 in Salzburg, wohin er sich mit seiner Truppe wendete, Karl Maria als Kapellknabe in die erzbischöfliche Kapelle aufgenommen wurde und den persönlichen Unterricht Michael Haydns genoß, dessen Interesse er durch sein Talent erregte. Als Schüler Haydns schrieb er die sechs Fughetten, welche der Vater herausgab, leider — ähnlich wie Beethovens Vater — das Alter des Sohnes um ein Jahr verkleinernd. In Salzburg verlor Weber seine Mutter, an deren Stelle fürderhin eine Schwester des Vaters die Erziehung der Kinder mit Liebe und Ernst übernahm. Die Kriegsläufte vertrieben aber schon Ende 1789 die Webersche Familie nach München,

wo der spätere Hoforganist Joh. Nep. Kalcher die theoretische und der erfahrene pensionierte Opernsänger Evangelist Wallishauser (Valesi) die Gesangsschulung Webers fortsetzten. Schon jetzt steuerte der Knabe auf Drängen des Vaters und mit Billigung seiner Lehrer direkt auf die dramatische Komposition los und vollendete vor 1800 eine Oper „Die Macht der Liebe und des Weins", eine Posse, eine Messe und kleine Vokalsätze, die aber angeblich durch einen Zimmerbrand bei Kalcher verloren gingen. Als Klavierspieler fand Weber, der ungewöhnlich große Hände hatte, früh besondere Anerkennung; doch weiß die Geschichte nichts von ähnlichen Zauberwirkungen wie bei Beethoven zu berichten — hier ging seine Geschmacksrichtung vermutlich schon früh ebenso wie später mehr auf technischen Glanz als auf intime Ausdrucksweise. Eine merkwürdige Episode in Webers Leben ist dessen intensive Beschäftigung mit der Lithographie zum Zwecke des Musikdrucks. Schon von Nürnberg her kannte der Vater den Erfinder der Lithographie, Aloys Senefelder; nun fand sich Senefelder mit Gleißner, der zuerst den lithographischen Notendruck versuchte, in München ein und die Weber, Vater und Sohn, arbeiteten mit ihm an der Verbesserung des Verfahrens. Das zweite gedruckte Werk Webers „Sechs Variationen" (C-dur $^{3}/_{4}$) ist von seiner eigenen Hand auf Stein geschrieben. Allen Ernstes dachte der Vater daran, den lithographischen Musikdruck in großem zu betreiben, erfand eine verbesserte Presse und ließ sich 1800 mit seinem Sohn Karl Maria in Freiberg in Sachsen nieder, wo für Lithographie verwendbare Steine gebrochen wurden. Inzwischen hatte sich aber der Knabe an die Komposition einer neuen Oper gemacht, deren Text ihm der Unternehmer der Karlsbader Theatertruppe, Ritter von Steinsberg, gedichtet und übergeben hatte, und die von dessen Gesellschaft am 24. November 1800 zu Freiberg unter dem Titel „Das stumme Waldmädchen" gegeben wurde, aber nur eine laue Aufnahme fand. Eine übrigens sehr maßvolle Kritik einer dortigen Zeitung reizte leider Webers Vater zum Beginn einer unerquicklichen Zeitungsfehde, deren Ende der Wegzug der Weber von Freiburg war. Uebrigens war Karl Marias Begeisterung für die Lithographie schnell verraucht. Das „Waldmädchen" wurde in der Folge auch anderweit (am 5. Dezember 1800 in Chemnitz, 1804—5 in Wien) gegeben. Von der Musik sind nur

Bruchstücke erhalten; doch benutzte Weber größere Teile derselben für seine „Silvana". Nach erneuten Studien (1801—2) bei Michael Haydn folgte als das Ergebnis die zweiaktige Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn", die 1803 (im März?) in Augsburg an die Oeffentlichkeit trat, wohin sich Vater und Sohn mit Empfehlungen des Werkes durch M. Haydn und Konzertmeister Otter 1802 begaben, um die Aufführung zu erlangen. Die Ouvertüre dieser Oper erschien umgearbeitet als besonderes Werk (op. 8), auch benützte Weber das zweite Finale für den „Oberon". In „Peter Schmoll" tritt Webers Neigung, den Klangfarben erhöhte Beachtung zu schenken, bereits merklich hervor (Viola ohne Violine, Bassethorn, Flauti dolci). Leider hatte „Peter Schmoll" keinen Erfolg und erlebte anderwärts Aufführungen nicht. Nach Einleitung der vorbereitenden Schritte in Augsburg reisten übrigens die Weber 1802 zunächst über Meiningen, Eisenach, Sondershausen, Braunschweig nach Hamburg, Schleswig und Eutin, wohl in Familien- und Geschäftsangelegenheiten, jedenfalls ohne andere musikalische Thaten, als daß Weber in Hamburg sein erstes Lied komponiert („Die Kerze"). Wenn auch Webers Bedeutung als Liederkomponist gegen diejenige Schuberts in Schatten tritt, so mag man doch der Ansicht seines Sohnes und Biographen Max Maria von Weber beipflichten, daß die Hinwendung zur rein lyrischen Vokalkomposition ein wichtiger Schritt für die Fortentwicklung des Stils Webers bedeutete.

Nach dem Mißerfolg des „Schmoll" war natürlich trotz gnädiger Aufnahme der Weber seitens des Kurfürsten Clemens Wenzeslaus, in dessen Diensten wahrscheinlich Karl Marias ältester Bruder Edmund stand, ein längerer Aufenthalt in Augsburg ausgeschlossen, und nun (1803) ging die Reise nach Wien, wo damals Abt Vogler sich einzunisten versuchte. Ob nicht Webers Vater versuchte, Joseph Haydn zu bestimmen, auch seinen jüngsten Sohn zu unterrichten, ist unerwiesen; doch stimmt es ganz zu dem Charakter des Vaters, daß er vorzog, sich an den zwar in einsichtigen Kreisen bereits ziemlich diskreditierten, doch immer noch der Menge imponierenden Abt Vogler zu wenden, der mit Freude Weber als Schüler aufnahm, aber zur Bedingung machte, daß derselbe während dieser Zeit alle eigene Komposition ruhen ließ. Der Auftrag, den Klavierauszug von Voglers neuer Oper „Samori" anzufertigen, legte ihn auch hinlänglich nach

dieser Richtung lahm und zwang ihn zur eingehenden Beschäftigung mit den Werken seines neuen Meisters. Nach annähernd zwei Jahren, die Weber als Schüler Voglers in inniger Freundschaft mit seinem Mitschüler Joh. Bapt. Gänsbacher und dem Theaterdichter Castelli, geteilt zwischen strenger Arbeit und lustigem Leben, Wein und Liebe, in dem fröhlichen Wien verbrachte, erklärte Vogler Weber für reif, eine Dirigentenstelle anzunehmen, und verschaffte ihm die Anstellung als Musikdirektor am Stadttheater zu Breslau, die Weber im Jahr 1804 antrat, nachdem er den inzwischen nach Salzburg zurückgekehrten Vater abgeholt, der auch fernerhin sein Hausgenosse blieb. In Breslau bildete sich Weber zum Dirigenten und befreundete sich besonders mit dem Oberorganisten Fr. Wilh. Berner, der zufällig sein Lebensretter wurde, da er eines Abends Weber in seinem Zimmer bewußtlos liegend fand, vergiftet durch das versehentliche Trinken von Salpetersäure, deren sich sein Vater für kupferstecherische Arbeiten bediente. Eine nachhaltige schwere Schädigung seiner ohnehin nicht starken Gesundheit war die Folge dieses Zwischenfalls. Leider erregte Weber durch eine Abänderung der Aufstellung des Orchesters eine starke Opposition, welche durch die ungünstigen finanziellen Ergebnisse seiner Bemühungen für Hebung des Repertoirs erstarkte und während der Zeit seiner Erkrankung mehreres durchsetzte, was Weber kränkte, so daß derselbe schon 1806 seine Entlassung nahm. Wirkte Voglers Gebot noch nach oder beschäftigte ihn sein Amt zu sehr, oder aber war es die Fortsetzung des in Wien begonnenen lustigen Lebens? — genug, die Breslauer Zeit ist auffallend arm an neuen Ergebnissen seines Fleißes (wenige Bruchstücke einer Oper „Rübezahl" [die Ouvertüre später umgearbeitet als „Beherrscher der Geister"], eine „Chinesische Ouvertüre" [1809 für die Musik zu Turandot umgearbeitet] und eine sarazenisch-sizilianische „Romanze").

In der Absicht, eine Konzertreise als Pianist zu unternehmen, kam Weber bei dem Herzoge Eugen von Württemberg zu Karlsruhe in Schlesien, einem sehr musiksinnigen Fürsten, um Verleihung eines sein Fortkommen erleichternden Titels ein. Der Herzog ernannte ihn wirklich zum Musikintendanten, und da die politischen Verhältnisse eine Konzertreise unmöglich machten, so bot er ihm auch Wohnung und Unterhalt an seinem Hof, veranlaßte Weber

seinen Vater und dessen Schwester kommen zu lassen, die eine Privatwohnung bezogen, und bot ihm so Gelegenheit, nach Herzenslust zu produzieren. Leider dauerte diese glückliche Episode nur Monate, da der Herzog zur Armee ging und 1807 die Hofhaltung ganz aufgelöst wurde. Für Weber sorgte aber die Herzogin durch Empfehlung desselben an des Herzogs Bruder, Herzog Ludwig von Württemberg, der Weber zu seinem Privatsekretär und zum Musiklehrer seiner Kinder machte. Doch schlug diese gutgemeinte Unterbringung zu Webers Unglück aus, da die verwickelten Zustände an dem Stuttgarter Königshofe und die zerrütteten Finanzverhältnisse des Herzogs Ludwig dessen Privatsekretär in mancherlei unerquickliche Lagen brachten, sodaß er sogar eines Tages wegen Verdachts des Unterschleifs verhaftet wurde. Dabei kamen unbeglichene Schulden des (inzwischen in Stuttgart eingetroffenen) Vaters und des Sohnes Weber zu Tage und das Ende war die Landesverweisung beider (Ende Februar 1810). Stuttgart (Ludwigsburg) reifte durch diese bittere Erfahrung Karl Maria zum ernsten Manne.

Am Hofe Eugens hatte Weber zwei Symphonien, ein Hornkonzert und einige Lieder, sowie wahrscheinlich auch die seinen Namen schnell beliebt machenden Klavier-Variationen über „Vien qua Dorina bella“ geschrieben; auch in Stuttgart erstanden eine Anzahl Instrumentalkompositionen (Momento capriccioso, Es-dur-Polonaise, Klavierquartett D-dur, 6 vierhändige Klavierstücke, Variationen für Klavier und Violine, Stücke für Bratsche mit Orchester, ein Potpourri für Cello und Orchester), sowie eine Anzahl Lieder. Auf dem Gebiete der dramatischen Komposition ist zunächst nichts zu verzeichnen, als das Melodrama mit Schlußchor „der erste Ton“, die wie erwähnt teilweise mit schon vorhandenem Material bestrittene Musik zu Turandot (1809, bestehend aus Ouvertüre, drei Märschen und drei anderen Stücken. Erst unmittelbar vor seiner Ausweisung aus Württemberg beendete er die dreiaktige romantische Oper „Silvana“, deren Buch eine bereits 1807 von Fr. K. Hiemer besorgte vollständige Umgestaltung des Sujets des „Waldmädchens“ und deren Musik ebenfalls zum Teil aus der älteren Oper herausgenommen und nur überarbeitet ist. Wie sehr auch in Stuttgart das lockere Gesellschaftsleben Weber von gesammelter Arbeit ablenkte, beweist der Umstand, daß selbst diese Umwandlung

der alten Oper zur neuen sich über fast drei Jahre erstreckte. Unter den Tonkünstlern, mit denen Weber in Stuttgart in Beziehungen trat, ragt nur Franz Danzi hervor, der 1807 als Nachfolger Zumsteegs in die Hofkapellmeisterstelle berufen wurde. Danzi war ein vorzüglicher Violoncellist, auch als Komponist nicht unbedeutend, einer der Repräsentanten der Mannheimer Schule — womit hier nicht Vogler gemeint sei, der es verstand, durch die Titel einiger seiner Schriften aus dem Ruhm dieser Schule sich eine Aureole zu schaffen, sondern die Traditionen der Cannabich und Stamitz mit ihrer epochemachenden Steigerung der Orchestertechnik, welche die Instrumentalkomposition in ganz neue Bahnen leitete. Wie schon in Karlsruhe der Hornist Dautrevaux und später der berühmte Klarinettist Bärmann (in München), so lenkte aber hier der Cellist Danzi die Aufmerksamkeit des Komponisten Weber auf die Details der Ausdrucksfähigkeit eines einzelnen Instruments; kein Zweifel, daß ihm ein Anteil gebührt an den Verdiensten Webers um die Instrumentierungskunst.

Die aus Stuttgart verwiesenen Weber wandten sich mit wenigen Gulden in der Tasche zunächst nach Mannheim, wo Karl Maria nun wirklich einen Anfang machte, „mit Musik zu hausieren", d. h. Konzerte als Pianist zu veranstalten, wobei ihm der später als Theoretiker und Redakteur der „Cäcilia" berühmte Gottfried Weber hilfreiche Hand leistete; mit ihm und seinem Schwager Alexander von Dusch (beider Bekanntschaft vermittelte ihm Danzis Empfehlung) blieb Weber zeitlebens innig befreundet. Nach einigen Wochen schon verlegte er seinen Wohnsitz nach dem nahen Darmstadt, wo Abt Vogler vom Großherzog durch Schenkung eines Hauses und Gewährung einer hohen Pension einen ruhigen Alterssitz erhalten hatte. Mit dem Titel eines geistlichen Geheimen Rates und hohen Orden ausgezeichnet, erfreute sich Vogler der höchsten Gunst und war sogar des Großherzogs fast täglicher Tischgast. Bei Vogler fand Weber auch Gänsbacher wieder und als Zuwachs zu seinem Freundeskreise Voglers neuen Schüler Jakob Meyerbeer, der bei Vogler in Kost und Logis war. Nach langer Unterbrechung ging nun Weber endlich wieder an ernstliche Arbeit. Hiemer hatte ihm einen neuen Operntext gesandt, „Abu Hassan", ein komisches Singspiel, in dem die den Schuldner drängenden Gläubiger das Agens

bilden, das daher seine Biographen mit Recht als Spiegelung eines Stücks von Webers Leben betrachten. Durch Suchen nach einem Text für eine neue romantische Oper, wobei bereits im Sommer 1810 in Apels Gespensterbuch der „Freischütz“ gefunden wurde, dessen Bearbeitung Dusch in Angriff nahm, aber liegen ließ, verzögerte sich die Komposition des „Abu Hassan“; doch wurde dieselbe Anfang 1811 beendet. Der Großherzog, dem sie Weber widmete, übernahm die Rolle des Kalifen und spendete eine namhafte Summe zur Regelung der Verpflichtungen Webers. Die erste Aufführung fand am 4. Juni 1811 in München statt. Die erste Aufführung der „Silvana“ zu Frankfurt a. M. 16. Sept. 1810 vermittelte die Bekanntschaft Webers mit seiner nachherigen Gattin, Karoline Brandt, der graziösen Darstellerin der Silvana. Beide Opern fanden in der Folge ihren Weg auf andere Bühnen und bereiteten ihrem Schöpfer für seine allmählich sich mehrenden und weiter ausholenden Konzerttouren den Boden, auf denen ihn weiterhin besonders der Klarinettist Bärmann begleitete, dessen unvergleichliche Kunst er 1811 in München kennen lernte und für den er das Concertino op. 26, die beiden Konzerte op. 73 und 74, des Duo op. 48, das Klarinettenquintett op. 34 und die Variationen op. 33 schrieb. Auch das Fagottkonzert op. 75 für G. Fr. Brandt in München gehört in diese Zeit (ein Konzert-Rondo für denselben schrieb er 1813 in Prag). Andererseits verschafften aber Webers Erfolge als Klavierspieler diesem wertvolle neue Beziehungen und vermittelten auch Aufführungen seiner Opern. Während eines Konzertaufenthaltes in Berlin, wo Righini und Bernh. Anselm Weber sich vergebens gegen die Aufführung der Silvana stemmten, erreichte ihn die Nachricht von dem am 16. April 1812 erfolgten Tode seines Vaters. Das unruhige Wanderleben Webers erreichte seine Endschaft, als er Anfang 1813 auf seiner Konzertreise nach Prag kam; dort wurde ihm die Direktion der neu zu errichtenden deutschen Oper angeboten, die er mit Freuden annahm. Zwar gab er nach drei Jahren die anstrengende Thätigkeit, die nicht die gewünschte Anerkennung fand, auf, und ging im Herbst 1816 wieder nach Berlin, hoffend, dort eine Anstellung zu finden, die trotz erfolgreicher Aufführung der patriotischen Kantate „Kampf und Sieg“ (zuerst 1815 in Prag aufgeführt) nicht erfolgte; aber noch vor Schluß des

Jahres erfolgte sein Engagement als Direktor der in Dresden zu errichtenden deutschen Oper und kgl. sächsischer Kapellmeister.

Damit lief sein Schiff in den lange ersehnten Hafen ein. Ende 1817 schloß auch sein bewegtes und an Liebesabenteuern nicht armes Junggesellenleben ab durch die eheliche Verbindung mit Karoline Brandt, die er 1813 nach Prag engagiert hatte und mit der er sich kurz nach seinem Weggange aus Prag verlobt hatte.

Die Opern, durch welche Weber heute unsterblich und in aller Munde ist, gehören fast sämtlich dem letzten Jahrzehnt seines Lebens an, der Dresdener Periode der vollendeten Meisterschaft. Dagegen sind seine Konzerte, Klavierwerke und Kammermusikwerke fast sämtlich der Zeit vor der Berufung nach Dresden angehörig; nur die letzte Sonate (E-moll op. 70), das Flötentrio op. 63, das Konzertstück op. 79 und einige Klaviersolostücke (darunter das Rondo brillante, die „Aufforderung zum Tanz" und die E-dur-Polacca) sind in Dresden geschrieben. Auch von seinen Liedern gehört weitaus die Mehrzahl der früheren Periode an, desgleichen seine wahrhaft populär gewordenen Kompositionen von Kriegsliedern für Männerchor aus Th. Körners „Leyer und Schwert" (Lützows wilde Jagd, Schwertlied, „Das Volk steht auf", Gebet vor der Schlacht &c. 1814). Die durch und durch dramatische Natur Webers prägt sich auch in seinen Klavier- und Kammermusikwerken aus; sie zeigt sich schon äußerlich in dem Vorwiegen von brillantem Passagenwerk oder imponierendem vollgriffigen Akkordwesen, häufigen Tremolos, recitativischen Partien, auch in der Vorliebe für gewisse markierte Rhythmen, welche allen seinen Werken eine starke Familienähnlichkeit geben, die ihren Autor nach wenigen Takten verrät. Den einfacheren Sätzen seiner früheren Periode haftet eine gewisse Steifheit an, welche den Einfluß Voglers nicht verkennen läßt. Die innige Gefühlssprache Beethovens und Schuberts darf man in Webers Instrumentalmusik nicht suchen; das was seine Stärke als dramatischer Komponist bedingt, erweist sich notwendig als Schwäche auf dem Gebiete der absoluten Musik. Es bleibt bei ihm stets etwas von äußerlichem Wesen, Beziehung auf etwas außerhalb Befindliches fühlbar, mag man es als Schaustellung oder wirklich beabsichtigten Ausdruck, oder sonstwie bezeichnen, etwas Rhetórisches, das gegen den unmittelbaren spontanen Ausdruck der beiden genannten Meister absticht.

War der so lange in dienende Stellungen herabgedrückte Weber schon durch seine Prager Stellung auf eine höhere Stufe des Selbstbewußtseins gehoben und zu einem kleinen Machthaber geworden, der zu disponieren, Musiker, Sänger und Sängerinnen zu engagieren und über das Repertoire zu verfügen hatte, so war das nun in Dresden im erhöhten Maße der Fall. Der kgl. Kapellmeister mußte ungezählte Visiten machen und empfangen, den ganzen Tag in Empfangstoilette einhergehen, sich einen Diener halten u. s. w., was ihm anfangs drollig genug vorkam. Leider kam ihm die Kehrseite der Medaille nur allzubald zu Gesicht; denn die Intriguen der bis dahin in Dresden allein herrschenden Italiener traten seinen Plänen und Unternehmungen vom Tage seines Eintreffens an hemmend in den Weg. Ja, es stellte sich sogleich heraus, daß der Titel eines kgl. Kapellmeisters in seinem Anstellungsreskript unterdrückt war und daß er folglich nur als dem Hofkapellmeister Morlacchi untergeordneter „Musikdirektor der deutschen Oper" antrat. Doch gelang es dem ihn wohl gesonnenen Intendanten Grafen Vitzthum die ausdrückliche Ernennung zum kgl. Kapellmeister durch Reskript des Königs zu erwirken und dadurch Weber gegenüber dem Orchester und dem Sängerpersonal das Ansehen zu geben, ohne welches er völlig machtlos gewesen wäre; damit war allerdings nur seiner Gegner Macht in etwas geschwächt, ihr Haß aber desto kräftiger angefacht, und es bedurfte der ganzen Entfaltung seines organisatorischen Talentes, um mit den vorgefundenen, ganz unzulänglichen Mitteln Erfolge zustande zu bringen, welche aus mehr und mehr Feinden Bewunderer machten. Unerhört war seine Neuerung, das Publikum durch einen mit seinem Namen unterzeichneten Aufsatz in der „Abendzeitung" auf die Ziele der deutschen Oper aufmerksam zu machen, um Nachsicht zu bitten, wenn nicht gleich alles so werde, wie es werden solle, und über jedes zu bringende Werk orientierende Notizen zu veröffentlichen; unerhört war auch die Straffheit der Disziplin, welche er in den Proben einführte, bei denen er auch in das Detail der Regie mit großer Bestimmtheit eingriff. Sogleich die erste Leistung, die Vorführung von Méhuls „Joseph", war ein voller Triumph und selbst der König konnte nicht umhin, zuzugestehen, daß seine Erwartungen weit übertroffen seien. War doch Weber darauf angewiesen, mit dem Personal des deutschen Schau- und Singspiels der ehemaligen Sekondaschen

Truppe zu arbeiten, die seit der russischen Okkupation aufgelöst war (das Theater wurde für eine Staatsanstalt erklärt, im Gegensatz zu der von Friedrich August 1769 verfügten Auflösung der Hofoper und Verschmelzung mit der fortan von subventionierten Unternehmern bestrittenen Opera buffa); nur ausnahmsweise, mit besonderer Genehmigung sollten einzelne Kräfte der italienischen Oper zur Mitwirkung herangezogen, Neuengagements aber möglichst vermieden werden, und nur das ausgezeichnete Hoforchester stand natürlich Weber ebenso wie Morlacchi zur Verfügung. Auch die Neuerung Webers, nicht vom Klavier aus, sondern mit dem Taktstock zu dirigieren, bewährte sich glänzend. Schnell wuchs nun Webers Selbstvertrauen, und fest und bestimmt ging er mit weiteren Aenderungen vor (Regelung des Kopistenwesens, Errichtung einer Chorschule für die Oper). Trotz des guten Fortschreitens seines Werkes verleibeten doch wiederholte Kränkungen und Zurücksetzungen durch Bevorzugungen Morlacchis und der italienischen Oper gegenüber der deutschen Oper und Weber diesem derart seine Stellung, daß er geneigt war, die ihm offerierte Nachfolge Jos. Aug. Gürrlichs als zweiter Hofkapellmeister in Berlin anzunehmen; doch machte der Brand des Berliner Schauspielhauses und die vorläufige Einziehung der Stelle den Unterhandlungen ein unerwartetes Ende. Ein zweitesmal kam Weber in Versuchung, den unerquicklichen Verhältnissen aus dem Wege zu gehen, als ihm im Sommer 1821 die Hofkapellmeisterstelle in Kassel mit 2500 Thaler Gehalt offeriert wurde; in der Hoffnung, seine Dresdener Stellung definitiv zu bessern, machte er dem neuen Intendanten v. Könneritz Mitteilung von der Offerte und erklärte sich bereit zu bleiben, als ihm die Erhöhung seines Gehaltes von 1500 auf 1800 Thaler angeboten wurde. Er schlug nun dem Kasseler Generaldirektor an seiner Statt Spohr vor, der bekanntlich die Stelle bis an sein Lebensende bekleidete.

Wenn es auch den Italienern und der ihnen zugethanen Partei am Hofe (an deren Spitze der Kabinetsminister v. Einsiedel stand) nicht gelang, die aufblühende deutsche Oper wieder zu ersticken, so hatten dieselben doch erreicht, daß der einflußreichste Protektor Webers, Graf Vitzthum, mehrmals um seinen Abschied bat und ihn schließlich erhielt, und daß alle Versuche Webers, einen Auftrag für eine neue Oper am Dresdener Hofe zu erhalten, scheiterten, ja sogar bereits erteilte

Aufträge für Festkantaten wieder zurückgenommen wurden. Eine nach zwei Jahren versuchte Einstudierung der Silvana wurde durch anderweite Beschäftigung der Musiker um die von Weber für die Proben angesetzten Stunden thatsächlich unmöglich gemacht, und der „Freischütz" ist die erste Oper Webers, die unter seiner Leitung in Dresden gegeben wurde (1822), als es sich nach dem immensen Erfolg der Oper in Berlin nicht mehr vermeiden ließ; nun folgten 1822 auch „Preziosa", 1823 neu einstudiert der schon 1813 gegebene „Abu Hassan" und 1824 „Euryanthe". Dauernd blieb es Webers Schicksal, sich auswärts besser anerkannt zu sehen, als an der Stelle seiner Wirksamkeit.

Der „Freischütz" war bereits 1818 von dem Berliner Intendanten für die Eröffnung des von Schinkel erbauten neuen königl. Schauspielhauses fest bestimmt worden; Weber komponierte den von Friedrich Kind stückweise gelieferten Text vom Juli 1817 bis Mai 1820 (daneben eine große Zahl anderer Werke, u. a. zwei Messen, mehrere Festkantaten, Schauspielmusiken, die Jubelouvertüre zum 50jährigen Regierungsjubiläum Friedrich Augusts I. u. s. w.). Die zuerst (bis kurz vor der ersten Aufführung) „Die Jägerbraut" benannte Oper war also ein volles Jahr früher beendet, ehe jener denkwürdige 18. Juni 1821 (Datum der Schlacht bei Belle Alliance) der deutschen Nation ihre erste im besten Sinne und nachhaltig volkstümliche Oper schenkte, die binnen 18 Monaten in Berlin 50 Aufführungen erlebte. In die Zeit zwischen die Vollendung und Erstaufführung des „Freischütz" fällt aber erst noch die Komposition der Musik zu Pius Alex. Wolffs Schauspiel „Preziosa" und auch deren Erstaufführung im Berliner kgl. Opernhause (14. März 1821), welche dem „Freischütz" bestens den Weg bereitete. Kaum wurde der Erfolg des „Freischütz" bekannt, so bewarb sich der auf dem Wege nach Wien befindliche Barbaja um eine Oper Webers. Dieser wählte aus einer größeren Zahl eingesandter Texte Helmina von Chézys „Euryanthe" aus. Nachdem er zuerst durch eine Fahrt nach Wien sich genauere Kenntnis von dem Personale, für das er schreiben würde, verschafft (auf der Reise dahin dirigierte er in Prag den „Freischütz" und ersah sich in Henriette Sontag die Titelheldin der „Euryanthe"), vollbrachte er die Komposition des Ende 1821 erhaltenen Textes von Mai 1822 bis August 1823; die Ouvertüre

schrieb er erst in Wien, kurz vor der von ihm geleiteten Erstaufführung, die am 25. Oktober 1823 stattfand.

Eine dreiaktige komische Oper „Die drei Pintos" (Text von Theodor Hell [Karl Winkler]), deren Komposition er gleichfalls 1820—21 begonnen hatte, in der Hoffnung, dieselbe für Dresden bestimmen zu dürfen, ließ er liegen, als ihm bedeutet wurde, daß man darauf nicht reflektiere, vielmehr seinen „Freischütz" bringen werde. Verwunderlich ist angesichts aller dieser angedeuteten Chikanen und Zurücksetzungen die Bereitwilligkeit, mit welcher Weber von seiner vorgesetzten Behörde Urlaub von nicht unbeträchtlicher Dauer nicht nur zu diesen Inscenierungen, sondern auch zu Konzertreisen gewährt wurde (z. B. 1820 von Ende Juli bis Anfang November nach dem Norden Deutschlands und Kopenhagen). Am 7. Februar 1826 trat Weber in Begleitung von Moritz Fürstenau die Reise nach London an, von der er nicht wiederkehren sollte. Schon seit mehreren Jahren hatte sein Leiden (Tuberkulose) einen sehr bedrohlichen Charakter angenommen und zwar zugleich als Hals- und Brustleiden, gegen das sich Badekuren (Marienbad, Ems) machtlos erwiesen. Zeitweilig erlahmte auch seine Arbeitslust gänzlich. Doch fand er die Spannkraft wieder, und als er im Sommer 1824 von Kemble in London die Aufforderung erhielt, einen „Faust" oder „Oberon" für das Koventgarden-Theater zu schreiben, entschied er sich mit Rücksicht auf Spohrs „Faust" für „Oberon" (Spohr hatte ähnlich in Rücksicht auf Weber die beabsichtigte Komposition des „Freischütz" liegen lassen). Doch stellte Weber die Bedingung, daß er die Oper erst 1826 abliefere. Um der Aufgabe der Komposition eines englischen Textes gewachsen zu sein, begann der todkranke Mann noch ernsthafte Studien der englischen Sprache (153 Lektionen); die Komposition des im Oktober 1824 von dem Dichter Planché gesandten ersten Akts begann er Ende Januar 1825 und beendete die ganze Oper zwei Tage vor der Erstaufführung in London, die am 12. April 1826 stattfand. Zwölf Vorstellungen leitete Weber persönlich mit berauschendem Erfolg, erlebte aber noch die 28. Londoner Vorstellung am 29. Mai. Am 5. Juni 1826 fanden ihn seine Freunde Fürstenau, Moscheles, Göschen, Henry Smart [in des letzteren Hause wohnte Weber] entschlafen in seinem Bette. Nur mit Mühe hatte er noch am 26. Mai ein Konzert, das leider wegen

der auf denselben Tag fallenden Rennen von der Aristokratie nicht besucht war, durchgeführt. Unter Beteiligung der gesamten Künstlerwelt fand Webers Beisetzung in der Marienkapelle zu Moorfields statt. 1844 wurde der von Dresdener Verehrern 1841 angeregte, wieder fallen gelassene und erst drei Jahre später von einem neuen Komitee energisch betriebene Gedanke, die sterblichen Ueberreste Webers nach Dresden überzuführen, verwirklicht, und Richard Wagner, der damals allein an der Spitze des Dresdener Musiklebens stand (Morlacchi war 1844 gestorben und mit ihm das Regiment der Italiener definitiv zu Ende gegangen), feierte Weber als den „deutschesten aller Komponisten". Aus dem zarten, gebrechlichen Knaben war ein übermütiger, das Leben in vollen Zügen trinkender Jüngling und zuletzt ein in dem stillen Zauber eines glücklichen Familienlebens aufgehender Mann geworden; der Künstler Weber kam erst in dem Manne zu voll bewußter Entfaltung. Karoline Brandt, die eine ehrenvolle Bühnenlaufbahn aufgab, um seine Häuslichkeit zu verschönen, sie, die er im Aennchen des ‚Freischütz' verkörperte, hat auf seine dramatischen Arbeiten nicht unbedeutenden Einfluß ausgeübt; auf ihren sehr bestimmten Rat strich Weber einen ganzen Akt des Freischütz weg, der als sehr entbehrliche breite Exposition dem jetzigen ersten Akte voranging. Allzuviel Nachdruck legt wohl Max Maria von Weber in seiner Biographie des Vaters*) auf dessen Liebe zum Gesange, daß er „beim Gelage zur Guitarre griff und übermütige Scherzlieder sang oder mit den Freunden verehrten Schönen Ständchen brachte"; den Sohn leitete bei seiner Darstellung das von kindlicher Verehrung diktierte Bestreben, Karl Maria von Weber als denjenigen Künstler zu erweisen, in welchem das Herzensleben des deutschen Volkes zur vollen Aussprache kam, ihn mit seinem „Freischütz" als dritten neben Beethoven zu stellen, „dessen Symphonien das deutsche Seelenleben in seiner tiefsten Tiefe tönt", und neben Goethe, „dessen ‚Faust' den deutschen Geist ausspricht**). Diese Stellung gebührt aber, wenn überhaupt ein einzelner einen derartigen Anspruch zu erheben berechtigt ist, vielmehr Franz Schubert, an dessen Universalität in der Aussprache

*) 1864, 2 Bde.
**) A. a. O. II. 112 f.

lyrischen Empfindens Weber nicht entfernt heranreicht. Gewiß sind eine Anzahl seiner Kriegslieder für alle Zeiten als der vollgültige musikalische Ausdruck der begeisterten patriotischen Gesänge der Zeit der Befreiungskriege anzuerkennen und werden dem deutschen Volke noch lange lieb und vertraut bleiben; gewiß hat Weber im „Freischütz" mit den heiteren Gesängen Ännchens und den Chören der Landleute, Brautjungfern und Jägerburschen in unnachahmlicher Weise den echten Volkston getroffen und die Gesänge Agathens zählen ohne Frage zu den schönsten Blüten der vom Kothurn herabgestiegenen, ernste und heitere Elemente mischenden Oper mittlerer Gattung, die durch Verbreiterung der Basis des Singspiels sich entwickelte und zwischen die pathetische große und die mit dem Leben nur scherzende Lustspieloper sich einschob. In diesem Sinne gehört sogar der „Freischütz" in eine Kategorie mit Beethovens „Fidelio", nur mit dem Unterschiede, daß trotz des glücklichen Ausgangs im „Fidelio" die dem großen Stile angehörenden Teile weitaus überwiegen und das Werk zu einem monumentalen, tief ergreifenden Seelengemälde machen, während im „Freischütz" umgekehrt das sonnige Element vorwaltet und wirklicher Seelenschmerz nur als kontrastierendes Element zur Geltung kommt. Die zündende Wirkung und die anhaltende Popularität des Freischütz beruht ganz gewiß zum guten Teile auf diesen herzinnigen Weisen, in denen sich die Freude am Dasein ausspricht; es ist derselbe Zauber, der auch Mozarts Opern jugendfrisch erhält, die Verbindung natürlicher Aussprache des gesunden Willens zum Leben mit den edelsten Mitteln durchgebildeter Kunst. Der Pessimismus kann niemals populär werden, solange die Volksseele noch gesund ist. Aber es spielt in den Freischütz ein anderes Element hinein, das noch mehr spezifisch deutsch ist, vielleicht nicht nur deutsch, sondern germanisch, vielleicht sogar allgemein nordeuropäisch, der Sinn für das Dämonische, Spukhafte, Gespenstische, die Freude am Gruseln. Dieses den romanischen Völkern fremde Element, in Sage und Märchen den Völkern des Nordens vertraut, soweit uns deren Empfinden durch Denkmäler erkennbar ist, in der deutschen Litteratur durch die Romantiker der Dichtung für packende Kunstwirkungen ausgebeutet, kommt nun auch in der Musik zur Geltung und zwar zum erstenmal in einer wirklich Gruseln machenden Gestalt im „Freischütz". In dem Moment, wo

nach den ersten 24 Takten der Ouvertüre mit ihren Waldesduft atmenden Hornklängen aus dem das leise Rauschen des Laubes versinnlichenden Streichorchesters heraus, die beiden Klarinetten mit ihren unheimlich drohenden tiefen Tönen einsetzen und entsetzt die G- und C-Saiten der Violinen und Bratschen erbeben und die dumpfzuckenden pp Paukentöne und Piccicati der Bässe den Herzschlag stocken machen, wird die romantische Oper geboren. Denn damit tritt jener Umschwung in den Prinzipien der Instrumentierungskunst in die Erscheinung, welcher das, was vorher als bedauerlicher Mangel gewisser Register und Töne der Instrumente galt und ihre Verwendbarkeit einschränkte, als besonderes Ausdrucksmittel willkommen heißt und mit Absicht herausstellt. Das für die Instrumentierung der Klassiker charakteristische Nivellieren der Klangfarben, das Decken des Sonderklanges der einzelnen Blasinstrumente durch unisono mitgehende Streicher, weicht nun dem auffälligen Heraustreten der einzelnen Bläser und der raffinierten Unterscheidung der einzelnen Register der Instrumente, z. B. auch der einzelnen Saiten der Streichinstrumente. Wenn einzelne Klangfarbeneffekte bereits vor Weber nachweisbar sind, z. B. in Méhuls „Melidor und Phrosine“ (1795) die Einführung von Akkorden aus gestopften Horntönen für das angstvolle Stöhnen eines Sterbenden, ja in Glucks „Alceste“ (1767) der erstickte Ton von zwei die Stürzen gegen einander richtenden Hörnern für den Hornruf Charons, so ist doch die Thatsache unbestreitbar, daß erst seit Weber die Klangfarbencharakteristik als ein Hauptfaktor der Orchesterbehandlung hervortritt. Daß Weber schon vor dem „Freischütz“ Neigung zeigte, besondere Wirkungen auch z. B. durch die Klänge veralteter Instrumente zu erzielen, wurde bereits erwähnt. Bei dem „Freischütz“ stehen wir aber zum erstenmal vor einem Werke, in welchem die Klangfarbencharakteristik mit einem erstaunlichen Geschick und einer bewundernswürdigen Konsequenz durchgeführt ist. Diese nun ist der zweite Faktor der packenden Wirkung des Freischütz und macht ihn, da er nicht als stümperhafter Versuch, sondern als meisterliche That mustergültig für alle Zeiten dasteht, zu einem Marksteine in der Musikgeschichte. Die weiter folgenden Opern Webers haben weder an Erfolg den „Freischütz“ zu überbieten, ja auch nur zu erreichen vermocht, noch stehen sie an Kunstwert über demselben. Wenn sie trotzdem eine Weiterentwicke-

lung der romantischen Oper bedeuten, so beruht das darauf, daß Weber mit klarer Erkenntnis die gefundenen neuen Darstellungsmittel festhielt und ihren Gebrauch verallgemeinerte. Insbesondere steht „Oberon" insofern mit dem „Freischütz" auf gleichem Boden, als auch er die nordländische Märchenwelt musikalisch lebendig macht, aber nicht wie dieser ihre finstere, dämonische Seite, sondern vielmehr ihre heitere phantastische zeigt und damit zum Ausgangspunkte für eine zweite Richtung der musikalischen Romantik wird. Friedr. Wilh. Jähns schreibt in seinem chronologisch-thematischen Verzeichnis, das ohne Zweifel die bedeutendste Weberbiographie ist, welche wir besitzen*): „Hier zaubert er uns — wie mit Berührung eines lichten Lilienstabes — bald in das lustige Reich der Elfen, bald in das lachende oder wildphantastische Haus der Najaden und Gnomen und versetzt uns kühnen Sprunges jetzt in den farbenschillernden Orient mit all seinem abenteuerlichen Gestaltenreichtum, jetzt zu des Abendlandes ernsten und gemütvoll-heiteren Bildern. Und für so große Mannigfaltigkeit hatte er immer neue künstlerische Formen, namentlich für jenes duftige Geisterweben, wie es ähnlich nie zuvor dargestellt war, und wie es nur der zartesten und liebevollsten Naturbeobachtung entstammen kann. Originalität und Natürlichkeit, Frische und Anmut, Feuer und Adel, Heiterkeit und Grazie paaren sich zu einem wundervoll bewegten Reigen, dessen heitere Pracht den „Oberon" von Webers anderen beiden großen Werken („Freischütz" und „Euryanthe") wesentlich unterscheidet, nicht zu gedenken der im Hinblick auf diese wieder neuen und eigentümlichen Erfindungen im Reiche der Instrumentation." Mit der Heranziehung des morgenländischen Elements brachte zwar Weber nichts Neues in die Oper; die Türkenopern waren schon vor 1800 nichts seltenes (man denke nur an Mozarts „Entführung") und auch Versuche, fremde Nationen durch Benützung originaler Melodien zu charakterisieren, waren schon öfter gemacht worden. Die „Alla turca", „türkischen Märsche", waren neben den polnischen, ungarischen, spanischen, maurischen und Zigeunerweisen schon bestens im Gange und Weber war nach dieser Richtung nicht bahnbrechend, sondern machte nur mit. Aber die Uebertragung seiner neuen Prinzipien der Instrumentierung auf diese Gebiete der Charakteristik

*) „Karl Maria von Weber in seinen Werken" 1871, S. 395.

führten natürlich Weber auch hier zu überraschenden neuen Wirkungen. Das gleiche gilt für seine Musik zu „Preziosa" mit ihren spanischen und Zigeunermelodien. Das naiv empfundene Lied und die Freude am Naturleben hat aber besonders auch in der „Preziosa" einen nicht unbedeutenden Anteil an dem Erfolge. Rücken aber schon „Preziosa" und noch mehr „Oberon" den Mittelpunkt des Interesses wieder aus der Sphäre schlicht menschlichen Empfindens stark nach Seite des im älteren Sinne opernhaften Wesens, so gilt das in erhöhtem Maße von der „Euryanthe". Mit dem vollen Bewußtsein des Uebertretens auf ein von dem seiner früheren Arbeiten verschiedenes Gebiet unternahm Weber die Komposition dieser seiner ersten und einzigen Oper im „großen Stil". „Waren doch in jener exklusiven Minderheit, welche Opposition machte gegen den ‚Freischütz', Stimmen laut geworden, welche diesen letzteren für eben nicht viel mehr als ein gelungenes Singspiel erklärten und welche in ihrer kritischen Animosität so weit gingen, Webers Fähigkeit, eine große Oper zu schreiben, nicht undeutlich in Zweifel zu ziehen. Dem gegenüber glaubte der Komponist des Freischütz den Beweis führen zu müssen, daß seine Kraft noch über dies ‚Singspiel' hinausreiche und der großartigsten Kunstform der Oper gewachsen sei"*). „Im Freischütz war das Dämonische das alles durchdringende Prinzip, in der Euryanthe ist es das Vornehm-Edle, das Adelig-Ritterliche. Ueberall klingt dieser Grundton durch, in den zarten, gefühlstiefen, lyrischen Gestalten der lichten (Adolar, Euryanthe), wie in den glühend-dramatischen Charakteren der düsteren Seite (Lysiart, Eglantine) .... Weber hatte sich durch sein andauerndes Streben nach dem Höchsten zum Höchsten befähigt und darum auch sich dazu verpflichtet gefühlt ... wenn ihm der Freischütz frei gegeben war — die Euryanthe erwarb er sich; jener kam ihm, diesen rief er herbei; der Freischütz erwuchs ihm, die Euryanthe erzog er sich; diese zeigt darum mehr bewußt gestaltetes, jener mehr gefühltes." Weber selbst sagt in einem Briefe an den Akademischen Musikverein zu Breslau (20. Dezember 1824): „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungs-

*) Jähns, a. a. O. S. 359 f.

los, ihrer Hilfe beraubt." Auch Max Maria von Weber*) sagt, daß der Freischütz „sozusagen naiver entstanden sei. . . . Wenn man den ‚Freischütz' daher die Verkörperung des Naturells von Webers Genius nennen kann, so darf man die ‚Euryanthe' als die Darlegung von dessen gesamter Bildung bezeichnen. Weber lebte den ‚Freischütz' und arbeitete die ‚Euryanthe'". Heute, nach Wagner, können wir hinzufügen, daß Weber mit dem „Freischütz" eine Kunstgattung gekrönt, mit „Euryanthe" eine andere eingeleitet hat. Denn wie schroff auch Wagner selbst die Brücke von Weber zu ihm herüber in Abrede stellt — gerade „Euryanthe" steht den Schöpfungen seiner mittleren Periode näher als sein eigener „Rienzi". „Mit der Komposition der ‚Euryanthe' setzte Weber den ersten Fuß in ein neues Land; hier hatte er eine Vorahnung des zukünftigen ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin'"**). Dies vorausgeschickt, dürfen wir Richard Wagners Urteil beistimmen, wenn er sagt***): „Außer da, wo in der ‚Euryanthe' der Tonkünstler nach künstlerischem Ermessen seine volle natürliche Melodie für gerechtfertigt halten durfte, sehen wir in demselben Werke zugleich nur da sein höheres künstlerisches Streben mit wirklichem und schönem Erfolge gekrönt, wo er — der Wahrheit zuliebe — der absoluten Melodie gänzlich entsagt und wie in der Anfangsscene des ersten Aktes — durch den edelsten und treuesten Ausdruck die gefühlvolle dramatische Rede als solche wiedergiebt, wo er somit die Absicht seines künstlerischen Schaffens nicht mehr in die Musik, sondern in die Dichtung setzt und die Musik nur zur Förderung dieser Absicht verwendet, welche in solcher Fülle und überzeugender Wahrheit wiederum nur durch die Musik zu ermöglichen war." Mit „Euryanthe" war Weber in die Kette der die Dramatisierung der Oper anstrebenden Meister eingetreten, deren tragisches Schicksal, mit jedem Schritte vorwärts über sie hinaus zu historischen Erscheinungen zu werden, auch ihm in seiner „Euryanthe" nicht erspart blieb; schon heute ist „Euyranthe" mehr als Vorstufe zu „Lohengrin" als um ihrer selbst willen geschätzt. Was sie noch hält, sind nicht ihre dramatischen Partien, sondern ihre Melodien und vor

*) A. a. O. II. 452.

**) Fr. Liszt, Gesammelte Schriften III. 19.

***) Gesammelte Schriften III. 361.

allem ihre glänzende Ouvertüre. Eine neue Bahn eröffnet „Euryanthe“ auf dem Gebiete der dramatischen Komposition durch den erstmaligen Versuch der Herstellung einer Art Einheit der ganzen Oper mittels eines mehrmals wiederkehrenden Motivs (Emmas Ring), welches in der leider ziemlich albernen Handlung*) in ähnlicher Weise den roten Faden bildet, wie das Motiv der Frage im Lohengrin. Wenn auch bei Weber diese Technik der sinnvollen Wiederverwendung musikalischer Motive nur erst eine keimende ist, so ist doch gewiß diesen Anfängen wegen der großen Bedeutung, welche sie durch ihre Weiterentwicklung bei Wagner erlangten, ernste Beachtung zu schenken. Jähns hat sich bemüht, auch in den übrigen Opern Webers „Leitmotive“ nachzuweisen und verdient dafür Dank; doch sind Ansätze zu etwas ähnlichem auch schon bei älteren Komponisten nachweisbar (z. B. bei Mozart), und auch schon Goethe hat in einem Briefe an Kayser die Idee der freien Festhaltung eines melodischen Hauptgedankens ausgesprochen, der mit mancherlei Veränderungen des Tempos, des Tongeschlechts u. s. w., die innere Einheit bilden könne trotz bunt wechselnder Handlung. Aber „Euryanthe“ führt nicht nur durch die Leitmotive, sondern vielmehr durch das gesamte Stimmungsmilieu, durch die Orchesterbehandlung, ja durch einzelne Details zu Wagner, speziell zu Lohengrin hinüber. Die „Ritterromantik“, völlig unvermischt mit komischen und kleinbürgerlichen Elementen, nimmt musikalisch ihren eigentlichen Anfang mit Euryanthe. Der Text Helmina von Chezys ist gewiß nicht schuld daran, daß diese Ritterromantik nicht eine Maskerade alten Schlags geworden ist; vielmehr ist das dem Zauber der Weberschen Instrumentierungskunst zu danken, welche erst so recht eigentlich auf dem Gebiete der Musik die Wunder des Kolorits erschloß und damit das rechte Komplement zu den phantastischen Zeichnungen der romantischen Dichter schuf. Der berückende Zauber der Klangfarben ist das eigentliche Charakteristikum der Romantik in der Musik; seine Enthüllung verdanken wir Karl Maria von Weber.

*) Vgl. die Besprechung des Textes durch St. Schütze in G. Webers „Cäcilia“ 1829 (II. 42 ff.).

§ 5. Ludwig Spohr.

Neben Weber wird gewöhnlich Spohr als Mitbegründer der romantischen Richtung in der Musik genannt; ja man stellt sogar vielfach Spohrs Namen demjenigen Webers voran, weniger darum, weil er zwei Jahre früher als dieser geboren ist, als darum, weil der erste größere Bühnenerfolg Spohrs („Faust“) vor denjenigen Webers („Freischütz“) fällt. Nach dem, was wir bezüglich der Bearbeitung deutscher Sagenstoffe für die Opernbühne um 1800 ausführten (vgl. S. 168), genügt freilich diese Thatsache nicht, Spohr Weber parallel oder gar voranzustellen; die Wahl romantischer Stoffe bereitete wohl die romantische Oper vor, bedeutete aber nicht deren Schöpfung — sonst wären nicht nur E. Th. A. Hoffmann, sondern gar Wranitzky und Wenzel Müller musikalische Romantiker. Das Verdienst Webers, für das Romantische der Dichtung ein musikalisches Aequivalent in dem Zauber der Klangfarben enthüllt zu haben, wird weder durch Spohr noch durch einen anderen Zeitgenossen in Frage gestellt. Das von Weber gefundene, völlig neue Prinzip der Instrumentierung hat Spohr nicht nur nicht aufgebracht, sondern nicht einmal aufgenommen. Wenn wir dennoch Spohr Anteil an dem Umschwunge zugestehen müssen, den die musikalische Faktur in den ersten Dezennien des Jahrhunderts erfuhr, und wenn man diesen Umschwung kurz und gut als Ersetzung des klassischen Ideals durch das romantische bezeichnen darf, so zählt Spohr nicht wegen des veränderten instrumentalen Kolorits, sondern vielmehr wegen der veränderten Zeichnung zu den Romantikern. Bezeichnenderweise hat der Sprachgeist zur Charakterisierung desjenigen Elements, welches in der Melodik Spohrs in auffallender Weise unterscheidend in den Vordergrund tritt, ebenfalls ein Wort gewählt, dessen Spezialsinn „Farbe“ ist: Chroma, Chromatik. Die Chromatik in der Melodieführung ist in der That insofern der Klangkoloristik innerlich verwandt, als beide die Aufmerksamkeit von den formgebenden Faktoren der musikalischen Gestaltung ablenken und die elementaren Wirkungsmittel zu erhöhter Geltung bringen; denn die Chromatik setzt an die Stelle des Schreitens der Melodie das Gleiten und

nähert, soweit das ohne gänzliche Verleugnung der formalen Prinzipien möglich ist, die stufenweise Tonhöhenveränderung der stetigen*). Die Chromatik ist also ein naturalistisches Kunstmittel, schleift Ecken und Kanten ab, verwischt aber damit zugleich alle scharfen Umrisse der Zeichnung, macht dieselben verschwimmend und zerfließend. Obgleich zunächst als Verstärkung des Ausdrucks gemeint, sofern sie die in der Diatonik der Phantasie zugewiesene Umwandlung der Melodiesprünge in geschehende stetige Veränderungen der Tonhöhe annähernd selbst ausführt (wie denn die Chromatik dem Portament sehr nahe kommt), läuft sie doch andererseits Gefahr, den Ausdruck zu verweichlichen und ins Weinerliche, Klägliche zu verzerren. Dem klassischen Ideal ist diese Tuschmanier fremd, und ganz mit Unrecht weist man auf die zeitweilig sich großer Beliebtheit erfreuenden chromatischen Kontrapunkte der Bach-Epoche hin, welche im Kontrast mit einer durchgeführten gesunden Diatonik der anderen Stimme vielmehr Schroffheit und starken Ausdruck in die Harmonie, als Weichlichkeit in die Melodie bringen. Diese meist in längeren Werten einherschreitende ältere Chromatik hat mit der den Kern der Melodik selbst durchsetzenden modernen Chromatik nichts gemein. Den Anstoß zur reichlicheren Kultivierung dieses in der Folge in Chopins und Liszts Passagenwerk und Wagners Thematik (besonders im „Tristan") zur höchsten Durchbildung gelangenden Elements gab zweifellos Spohr, für dessen Gesamtfaktur dasselbe in hervorstechendem Maße charakteristisch ist. Die instrumentale Herkunft der Chromatik bedarf keines Nachweises; daß gerade Spohr sie in die Litteratur einführte, erklärte sich in erster Linie aus seinem Virtuosentum auf der Violine. Auf der Violine ist nämlich die Chromatik wenigstens zur Hälfte wirkliches Portament, während sie auf den Blasinstrumenten und Klavieren nur das Portament ersetzt. Da um die Zeit von Spohrs Auftreten als Komponist das Portament als Virtuosenmanier der Streichinstrumentenspieler grassierte**), so hat man nicht einmal nötig, Spohrs persönliche Neigung zum Sentimentalen und Kleinlichen als Erklärung seiner Manier heranzuziehen. Da er zugleich Virtuose und Komponist war, so handelt

*) Vgl. des Verfassers „Elemente der musikalischen Aesthetik" S. 40 ff.

**) Vgl. Hanslick, „Geschichte des Konzertwesens in Wien" S. 233.

es sich nur um einen Uebergang der Virtuosenmanier in die Kompositionstechnik. Daß der Schwerpunkt von Spohrs Bedeutung in seinem Virtuosentum und seiner überaus erfolgreichen Thätigkeit als Lehrer liegt, hat man nur bei seinen Lebzeiten verkennen können, wo man auch dem Komponisten eine erste Rolle zuerkannte, und zwar gleichzeitig auf den so verschiedenen Gebieten der Oper, des Oratoriums, der Orchester- und der Kammermusik. Heute ist von seinen Ruhmestiteln außer einigen Violinkonzerten (VII. op. 38 E-moll, VIII. op. 47 „Gesangscene", IX. op. 55 D-moll) und seiner noch immer hoch geschätzten Violinschule nur noch die Oper „Jessonda" übrig geblieben, deren Aufführungen indessen schon immer seltener werden. Der einst so gefeierte Symphonien- und Oratorienkomponist Spohr ist verschollen.

Ludwig Spohr wurde am 5. April 1784 zu Braunschweig als Sohn eines Arztes geboren. Der Vater, der zwei Jahre später als Kreisphysikus in Seesen angestellt wurde, gab nach kurzem Widerstande seine Genehmigung, daß der Sohn sein sich früh zeigendes Talent für Musik und speziell Violinspiel ausbilde, ließ ihn zunächst in Seesen durch den Rektor Riemenschneider und weiterhin durch einen französischen Emigranten Dufour im Violinspiel unterrichten und ermöglichte es auch, trotz seiner bescheidenen Mittel, den Knaben, der überraschend schnelle Fortschritte machte, in Braunschweig in Pension zu geben, wo Kammermusikus Kunisch und auf dessen Verlangen nachher Konzertmeister Maucourt den Violinunterricht fortsetzte, während der Organist Hartung ihm die Anfangsgründe der Komposition beibrachte. Es ist sehr bemerkenswert, daß Spohr außer diesem nur wenige Monate währenden keinerlei Unterricht in der Theorie genossen hat*). Spohr hatte noch nicht sein 15. Jahr erreicht, als der Vater ihm erklärte, nicht länger die Kosten seines Studiums aufbringen zu können und ihn mit einigen Empfehlungsbriefen nach Hamburg expedierte, damit er auf eigene Faust sein Glück versuche. Der Vater selbst hatte sich mit 16 Jahren vom Vaterhause emanzipiert und sich von da ab selbst weiter geholfen; nun verlangte er von dem Sohne das gleiche. Die Hamburger Reise schlug freilich ganz fehl, da Spohr

*) Vgl. seine Selbstbiographie I. 6.

im Sommer dorthin kam und keine Gelegenheit fand, sein Talent zu zeigen; er wandte sich daher schnell nach Braunschweig zurück, zog durch eine Bittschrift die Aufmerksamkeit des Herzogs auf sich und wurde nach Probespiel vor demselben nicht nur im August 1799 als Kammermusikus angestellt, sondern erhielt zugleich die Zusicherung, daß der Herzog für seine fernere Ausbildung sorgen werde. Anfragen bei Viotti in London und Johann Friedrich Eck in Paris, ob sie Spohr als Schüler annehmen wollten, wurden abgelehnt, doch empfahl Eck seinen Bruder (und Schüler) Franz Eck, der damals als Virtuose reiste, und Spohr wurde nun im Frühjahr 1802 dessen Schüler auf einer Konzerttour Ecks, die sich über Hamburg, Strelitz, Danzig, Königsberg, Riga bis nach Petersburg ausdehnte. Im Sommer 1803 trat Spohr die Rückreise nach Braunschweig an; sein damals schon leidender Lehrer, der in Rußland blieb, verfiel nicht lange darauf in Irrsinn. Als ein respektabler Meister seines Instruments kehrte Spohr zurück; aber auch der Komponist in ihm hatte sich schon kräftig entwickelt. Schon von Petersburg aus veröffentlichte er sein erstes, seinem Herzoge gewidmetes Konzert (Es-dur op. 20) bei Breitkopf & Härtel. Bei seiner Heimkehr fand er in Braunschweig den auf einer Konzertreise begriffenen P. Rode vor, dessen von der Ecks sehr abweichende Art der Behandlung des Instruments ihn zu neuen Studien anregte; doch hat Spohr nach Eck keinen Lehrer mehr gehabt, sondern sich zu einem hochberühmten, Schule bildenden Meister lediglich aus eigener Kraft weiter entwickelt. Bei der Rückkehr erhielt Spohr Anstellung an der ersten Violine der Braunschweiger Hofkapelle; aber sein Ehrgeiz ließ ihn nicht so bald seßhaft werden. Schon Anfang 1804 trat er eine Kunstreise nach Paris an, die zwar schon in Göttingen ihr Ende erreichte, da ihm sein Koffer mit Violine und Reisegeld gestohlen wurde, aber nach Beschaffung eines neuen Instrumentes wenigstens zu einer Konzerttour in Deutschland wurde. Rochlitz feiert in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung bereits damals Spohr als Virtuosen und Komponisten und stellt ihn neben Rode, rühmt auch ganz speziell sein Quartettspiel (Spohr hatte mit Leipziger Künstlern Beethovens sechs erste Quartette erstmalig vorgeführt). Der Erfolg dieser ersten kurzen Konzertreise Spohrs war sein Engagement als Konzertmeister in Gotha, als Nachfolger von

Fr. A. Ernst (Herbst 1805). Dort verheiratete er sich mit der vorzüglichen Harfenvirtuosin Dorotte Scheibler, mit welcher er nun gemeinschaftliche Konzertreisen machte und für die er eine Reihe Sonaten und Rondos (mit Violine) schrieb. Von Gotha wurde er 1810 zur Direktion des von Kantor G. Fr. Bischoff veranstalteten Musikfestes zu Frankenhausen berufen, welches einen Wendepunkt im deutschen Konzertleben bedeutet als erste Unternehmung dieser Art, die bald Nachahmung fand und das mit der Begründung der Berliner Singakademie 1790 begonnene musikalische Vereinswesen bald in regeren Fluß brachte. Ein Chor von über 100 Sängern und ein Orchester von über 100 Spielern brachten an zwei Tagen nacheinander Haydns Schöpfung, den Schlußchor der Jahreszeiten, Beethovens C-dur-Symphonie, sowie im übrigen fast nur Werke Spohrs zur Aufführung (die Ouvertüre zu „Alruna", ein für Musikdirektor Hermstedt aus Sondershausen geschriebenes Klarinettenkonzert und ein Doppelkonzert für zwei Violinen, gespielt von Spohr und Matthäi). Ein zweites Fest daselbst, 1811, brachte Spohrs erste Symphonie, ein drittes ebenfalls unter Bischoff in Erfurt 1811, sein Oratorium „Das jüngste Gericht". Im Jahre 1811 gelangte auch in Hamburg seine Oper „Der Zweikampf mit der Geliebten" zur ersten Aufführung. Zwei für Gotha geschriebene Erstlingsversuche „Die Prüfung" (1806) und „Alruna, die Eulenkönigin" (1808, ein dem „Donauweibchen" ähnliches romantisches Sujet) hatte er vor der ersten Aufführung zurückgezogen. Trotz guten Erfolges der von Spohr selbst geleiteten Aufführungen, bei denen die Rombergs und Hermstedt mitwirkten, war Spohr damals noch keineswegs überzeugt von seinem Berufe zum Opernkomponisten und fühlte mit Recht durchaus den Schwerpunkt seiner Künstlerschaft im Violinspiel und der Violinkomposition. Deshalb finden wir ihn auch mit Unterbrechungen, welche die Geburten seiner Kinder bedingten, immer wieder mit seiner Gattin während seines kontraktlichen zweimonatlichen Urlaubs auf Konzertreisen, seinen Ruhm immer mehr verbreitend und befestigend. 1813 wurde er in Wien als Kapellmeister am Theater an der Wien engagiert, nachdem er Ende 1812 ehrenvoll neben Rode bestanden hatte. In Wien schrieb er, nachdem die Hoffnung gescheitert, von Theodor Körner, mit dem er sich befreundet, eine Bearbeitung der

Rübezahlsage zu erhalten, in vier Monaten seinen „Faust" (Text von Bernard); doch blieb die Oper liegen und wurde erst 1816 in Prag durch K. M. von Weber erstmalig aufgeführt. Eine neue Richtung erhielt seine Kompositionsthätigkeit durch einen reichen Musikfreund, den Fabrikanten von Tost, der gegen fest vereinbarte Honorare sich das Recht erwarb, alle Kammermusikwerke, die Spohr in Wien schreiben würde, für drei Jahre in persönliche Verwahrung zu nehmen, so daß Aufführungen derselben nur unter seiner Genehmigung und in seiner Gegenwart stattfinden konnten. Mehrere Kammermusiken Spohrs (das erste Soloquartett, vier Quartette, ein Quintett, das Oktett und das Nonett), auch ein Kantate „Das befreite Deutschland" (1814) entstanden direkt durch diese Anregung. Zu Beethoven trat Spohr nur in oberflächliche äußere Beziehung*); ohne Zweifel ist diesem Spohrs Musik nicht sympathisch gewesen. Spohr aber hat zum Verständnis der späteren Werke Beethovens niemals durchdringen können, vielmehr erblickte er in denselben nur Beweise der Abnahme seiner Schöpferkraft und schlimme Konsequenzen seiner Taubheit. Zufolge eines Zerwürfnisses mit dem Grafen Palffy, der außer der Direktion des Theaters an der Wien inzwischen auch die der beiden Hoftheater übernommen hatte, löste Spohr seinen dreijährigen Kontrakt bereits mit Ablauf des zweiten Jahres und trat 1815 nach einem längeren Aufenthalte auf dem Schlosse des Fürsten Karolath-Karolath in Schlesien eine große Konzertreise an, welche ihn nebst Frau und Kindern durch Mittel- und Süddeutschland, die Schweiz, nach Italien bis Neapel (1817) führte; nach der Rückreise wandten sie sich rheinabwärts nach Holland und die Reise fand erst ihren Abschluß Ende 1817 durch das Engagement Spohrs als Theaterkapellmeister in Frankfurt a. M. Trotz der guten Aufnahme, die er in Frankfurt fand, kündigte er bereits im Herbst 1819 wieder seine Stellung und setzte das lieb gewonnene Wanderleben fort, und zwar wandte er sich diesmal nach einer neuen Tour durch Norddeutschland unter Zurücklassung der Kinder bei seinen Eltern in Gandersheim nach Brüssel und London und 1820 nach der Rückkehr noch über Frankfurt nach Paris. 1822 nahm die Familie ihren Wohnsitz in Dresden,

*) Selbstbiographie I. 198.

da zwei Töchter Spohrs sich unter Mieksch zu Sängerinnen ausbilden sollten; doch wurde kurz nach seinem Eintreffen Spohr die Hofkapellmeisterstelle in Kassel angetragen (vergl. S. 182), welche er sofort antrat. Damit fand sein vielbewegtes Wanderleben seinen Abschluß; denn in Kassel blieb er bis zu seinem am 22. Oktober 1859 erfolgten Tode (die beiden letzten Jahre im Ruhestand). Sein längst feststehender Ruf als Violinist und Komponist und Dirigent wuchs nun aber stetig weiter und Jahrzehnte lang war Spohr die hervorragendste Musiknotabilität Deutschlands; fast Jahr für Jahr wurde er zur Direktion eines der sich schnell mehrenden Musikfeste berufen und in seiner dreifachen Künstlerschaft gefeiert (Musikfeste zu Quedlinburg 1820 [mit Fr. Schneider], Düsseldorf 1826, Halberstadt 1828 und 1833 [mit Fr. Schneider], Nordhausen 1829, Millennarfeier zu Paderborn 1836, Musikfeste zu Norwich 1839, Aachen 1840, Luzern 1841, Braunschweig 1844, Beethoven-Denkmalfeier in Bonn 1845, dazu eine große Zahl Sonderaufführungen Spohrscher Werke zu denen er geladen wurde, z. B. 1847 drei Konzerte der Sacred Harmonic Society zu London).

Eine vierte Seite der Künstlerschaft Spohrs gelangte aber nun auch immer mehr zu hervorragender Bedeutung, nämlich seine Thätigkeit als Lehrer des Violinspiels; wie weniger Meister wurde Spohr Schule bildend. Das Verzeichnis seiner Schüler, welches die im übrigen leider nur oberflächliche und unzuverlässige Darstellung seines Lebens durch Alex. Malibran (1860) giebt, weist 182 Namen auf, von denen 144 auf die Kasseler Zeit kommen; schon in Gotha (1811) war der später als Theoretiker berühmte Moritz Hauptmann sein Schüler, welcher 1822—42 unter seiner Leitung der Kasseler Kapelle angehörte, bis er auf Spohrs Empfehlung nach Leipzig berufen wurde. Von seinen Kasseler Schülern sind besonders H. J. Wassermann, August Pott, J. H. Kufferath, Hubert Ries (der jüngste Bruder von Beethovens Schüler Ferdinand Ries), Ferdinand David, Friedrich Pacius, Gottfried Herrmann, Norbert Burgmüller, K. Fr. Weitzmann, Moritz Schön, Jean Bott, John Boie, August Kömpel, H. M. Schletterer, Waldemar Tofte bekannter geworden. Die durch Spohr begründete deutsche Schule des Violinspiels unterschied sich von der gleichzeitigen französischen besonders durch eine einheitlichere, ausdrucksvollere Manier, welche auch das Passagenwesen

durchbildete und zu einem wesentlichen Bestandteile der Komposition machte. „Das scharf Pointierte der Bogenführung, was den französischen Strich insbesondere charakterisiert, mit einem Wort, die Pikanterien des Bogens bleiben hier nahezu ausgeschlossen." *) Es ist wohl begreiflich, daß die Italiener in seinem Spiel im Gegensatz zu demjenigen des extrem virtuosen Paganini „die Manier ihrer Veteranen im Violinspiel Pugnani und Tartini wieder aufleben sahen, deren große und würdevolle Art, die Violine zu behandeln, in Italien verloren gegangen sei und der kleinlichen und kindischen ihrer heutigen Violinisten habe Platz machen müssen". **) „Spohr war der letzte, wahrhaft hervorragende Repräsentant der Violinkomposition und unter den deutschen Geigern bis auf unsere Tage im Grunde der einzige bedeutende Tonsetzer seines Faches." ***) Aber wie man einerseits sagen kann, daß die Universalität der Künstlerschaft Spohrs, seine ernste Beschäftigung mit den höchsten Aufgaben auf allen Gebieten der Komposition ihn über seine komponierenden Virtuosenkollegen hoch erhebt, so ist doch andererseits nicht in Abrede zu stellen, daß er im Grunde seines Wesens Violinist und Violinkomponist bleibt und daß der Stil auch seiner symphonischen Werke, seiner Oratorien und seiner Opern in seinem Violinstil wurzelt. Er ist weder speziell Symphoniker wie Beethoven, noch speziell Dramatiker wie Weber, sondern trotz des einstmaligen großen Erfolges seiner symphonischen, oratorischen und Bühnenwerke recht eigentlich Instrumental-Melodiker. Wenn er selbst wiederholt in seiner Selbstbiographie Mozart sein spezielles Vorbild nennt und sogar sagt, daß er mehrfach Werke Mozarts direkt nachzubilden unternommen habe, so ist doch nicht zu übersehen, daß der bewußte Anschluß an das, was Mozart von den andern großen Meistern unterscheidet, notwendig zur einseitigen Kultivierung des Melodischen führen muß. Aber die bereits angedeutete Steigerung des chromatischen Wesens ist nicht Mozartisch, ebensowenig wie Spohrs Unruhe und Buntscheckigkeit des modulatorischen Wesens Mozartisch ist. Hier durchkreuzt den Drang, Mozart nachzueifern, ein völlig gegensätzlicher Zug, der gerade Spohrs

*) Wasielewsky „Die Violine und ihre Meister", 3. Aufl. S. 421.

**) Spohr, Selbstbiographie I. 300.

***) Wasielewsky a. a. O. 420.

Eigenart bedingt. Die für Mozart so charakteristische Naivetät der Melodieerfindung, welche ihn trotz des Adels seiner Gesamtdiktion zum populärsten Komponisten gemacht hat, ist Spohr fremd; den Volkston, den selbst der dramatisch veranlagte Weber so glücklich traf, wo ihn die Situation heischte, konnte Spohr nicht treffen, weil er ihm auswich. Sehr mit Recht zieht W. H. Riehl*), um Spohrs Neigung zum Künsteln zu erklären, einen Ausspruch Forkels an, den diesem seine Bachverehrung diktierte, dahin lautend, daß keineswegs diejenige Melodie die beste sei, welche sogleich von jedermann gefaßt und nachgesungen werden könne, daß vielmehr eine solche volksmäßige Melodie „von der gemeinsten Art" sei. Diese Scheu vor dem Trivialen hat offenbar Spohr zeitlebens beherrscht und ihm geboten, nach Besonderm, Neuem, Überraschendem zu streben. Er selbst war sich wohl bewußt, wie weit er von diesem Schlichten, Volksmäßigen abwich; sagte er doch gelegentlich der Erzählung seines Verzichtes auf die Komposition des „Schwarzen Jäger"**): „Mit meiner Musik, die nicht geeignet ist, ins Volk zu bringen und den großen Haufen zu enthusiasmieren, würde ich nie den beispiellosen Erfolg gehabt haben, den der ‚Freischütz' fand." Aber dieses Bestreben, das Allzuselbstverständliche zu meiden, ist leider bei Spohr allzu einseitig auf die Führung der Melodie und Harmonie beschränkt und hat ihn nicht davor bewahrt, auf dem gewiß nicht minder wichtigem Gebiete des Rhythmischen und des Periodenbaues ins Stereotype und Banale zu verfallen. Es sind daher nicht nur gewisse auffällige Parallelismen zu Anfang besonders seiner Allegrothemen trotz raffinierter Melodiegestaltung — vielleicht gerade durch diese — bei ihm stereotyp, sondern es ist ihm auch mit vollem Rechte eine ermüdende Vorliebe für gewisse Spezialrhythmen vorgeworfen worden. Der unbarmherzige Wagner, der aus irgend einem Grunde unterlassen hatte, in „Oper und Drama" (1851) Spohr ebenso wie Spontini, Rossini und — Weber abzuthun, holt das in einem Referate über eine Aufführung von „Jessonda" (1874) gründlich nach***): „Einem Fluche aller Deutschen (!), dem selbst der edle Weber sich nicht zu entziehen ver-

*) Musikalische Charakterköpfe II. 184.
**) Selbstbiographie II. 66.
***) Gesammelte Schriften X. 9.

mochte, konnte Spohr noch weniger entgehen, da er als Violinvirtuos ein gefälliges Genre in der ‚Polacca‘ und hierzu eine gewisse Passagen-Elegance sich ausgebildet hatte, mit denen er nun auch in der Oper glücklich zu bestehen hoffen mochte. Wirklich singt in ‚Jessonda‘ fast alles ‚à la Polacoa‘“ u. s. w. Das ist sehr hart, sehr bitter, aber es ist leider sehr wahr und nicht nur in Bezug auf Spohrs sämtliche Opern, sondern auch für seine übrige Musik. Spohr steht bezüglich der Rhythmik und Formgebung mit seiner gesamten Musik ungefähr auf dem Standpunkte von Webers Instrumentalmusik außerhalb der Bühne. Das Geheimnis der Beethovenschen Rhythmik und Themengestaltung, der Sinn der modernen Polyphonie mit ihrer freien Beteiligung aller Stimmen am Ausdruck hat sich ihm nicht erschlossen, und darum ist seine Musik trotz seines edlen Strebens und hochrespektabeln Könnens dem Veralten verfallen. Es ist das um so mehr zu beklagen, als die Gesamterscheinung Spohrs eine von durchaus idealem Sinne getragene, in hohem Grade imponierende ist. Spohr war einer der wenigen Künstler, welche durch ihr ganzes Leben gegenüber Herrscherwillkür, Adelsstolz und Besitzdünkel die Würde der Kunst zu wahren verstanden haben; wie er bereits als Knabe sich beim Herzog von Braunschweig die Unverschämtheiten des Kammerdieners aufs bestimmteste verbat, und in London sich und seiner Frau seitens der Herzöge von Sussex und Clarence Gleichbehandlung mit den geladenen aristokratischen Gästen zu verschaffen verstand, so wußte er auch unter den überaus schwierigen Verhältnissen seiner Stellung in Kassel gegenüber einem despotischen Landesherrn und einem gewaltthätigen Ministerium (Hassenpflug) seinen Standpunkt zu wahren und widerstand der Versuchung, durch Annahme der ihm offerierten Nachfolge Dionys Webers als Direktor des Konservatoriums in Prag den Kasseler Chikanen zu entgehen (1843).

Spohrs Gattin starb zu seinem großen Schmerze 1834. Nach zwei Jahren führte er in zweiter Ehe Marianne Pfeiffer, eine tüchtige Klavierspielerin, heim. Für diese sind seine Duos für Klavier und Violine geschrieben.

Spohr war wie Händel ein Hüne an Gestalt und von ausgezeichneter Konstitution; ein geringfügiges Leberleiden wurde durch mehrmaligen Besuch von Karlsbad (zuletzt 1849) im Keime erstickt.

Im Jahre seiner Pensionierung (1857) hatte Spohr das Unglück, den Arm zu brechen und mußte nun definitiv dem Violinspiel entsagen; auch seine Schaffenskraft erlahmte nun und ein begonnenes Requiem blieb unbeendet. Noch im Frühjahr 1859 reiste er aber nach Meiningen, um ein zu seiner Ehre veranstaltetes Konzert zu dirigieren; nur noch als Zuhörer reiste er zu ähnlichen Huldigungen nach Detmold und Würzburg (im Juli). Sein Tod trat am 22. Oktober 1859 ohne Krankheit durch plötzlich zunehmende Altersschwäche ein. 1883 wurde ihm ein Standbild in Kassel errichtet.

Von Spohrs Opern hat sich nur die 1823 in Kassel zuerst aufgeführte „Jessonda" bis heute auf dem Repertoire erhalten; längere Zeit erfreute sich auch die in Frankfurt geschriebene und 1819 aufgeführte Oper „Zemire und Azor" allgemeiner Schätzung. Später folgten noch: „Der Berggeist" (Kassel 1825), „Pietro von Albano" (1828), „Der Alchimist" (1830) und „Die Kreuzfahrer" (Kassel 1845). Die von den Zeitgenossen über seine Opern gestellten Oratorien Spohrs sind: „Das jüngste Gericht" (Erfurt 1811), „Die letzten Dinge" (Kassel 1826), „Des Heilands letzte Stunden" (Kassel 1835) und „Der Fall Babylons" (Norwich 1842, in Spohrs Abwesenheit aufgeführt, da derselbe keinen Urlaub erhielt, 1843 unter Spohrs Leitung in London wiederholt). Von Spohrs neun Symphonien tragen nur fünf nicht besondere Namen (I. Es-dur, II. D-moll, III. und V. C-moll, VIII. G-moll), von denen die V. C-moll (1838 für die Wiener Concerts spirituels) den besten Eindruck machte; mit den vier übrigen Symphonien betrat Spohr das heikle Gebiet der Programmmusik: IV. F-dur „Die Weihe der Töne" (1832 geschrieben; u. a. im Sommer 1844 gelegentlich einer Vergnügungsreise Spohrs mit seiner Frau nach Paris vom Konservatoriumsorchester unter Habeneck Spohr allein als Huldigung vorgespielt); VI. G-dur „Historische Symphonie" (1839, in vier Teilen eine Charakteristik des Stils der Zeiten Bachs, Mozarts, Beethovens und der Neuzeit versuchend, wobei es nicht ohne alle Karikatur abgeht und auch die Verleugnung von Spohrs eigenem Stil nicht ganz gelingt), VII. C-dur „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" (1841, für zwei getrennt aufgestellte Orchester — wohl hinsichtlich des Programms der unglücklichste Versuch Spohrs, auf dem Gebiete der Symphonie Neues zu leisten) und IX. H-moll

„Die Jahreszeiten“ (1850). Zu diesen kommen als weitere Orchesterwerke drei Konzertouvertüren und eine Ouvertüre zu „Macbeth“, ferner ein Notturno für Blasinstrumente (op. 34, für die Sondershäuser Harmoniemusik unter Hermstedt), je ein Nonett und Oktett für Streich- und Blasinstrumente, ein Septett mit Klavier, vier Doppelquartette, ein Streichsextett, sechs Streichquintette, drei Klavierquintette, 34 Streichquartette (darunter 6 Quatuors brillants oder sogenannte Soloquartette, d. h. konzertartige Kompositionen für eine Soloviolìne mit mehr nur akkompagnierender Rolle der drei Partner (eine mit Recht nur vorübergehend sich guter Aufnahme erfreuende Mischgattung), fünf Klaviertrios und einer großen Anzahl Duos, von denen die 15 Violinduette besonders hervorzuheben sind, die als Unterrichtsmaterial hochgeschätzt werden. Zu den, wie gesagt, doch den eigentlichen Schwerpunkt von Spohrs Bedeutung bildenden 12 Violinkonzerten Spohrs kommen drei (kleinere) Concertinos, aber auch je zwei Konzertanten für zwei Violinen und Orchester und für Harfe und Violine mit Orchester, sowie endlich ein „Quartettkonzert“ (für zwei Violinen, Viola und Cello mit Orchester, op. 131). Wie Weber hat auch Spohr das Lied und Chorlied kultiviert, aber trotz einzelner ansprechenden Nummern keine Bedeutung auf diesem Gebiete erlangt. Auch seine kirchlichen Vokalwerke (eine Messe für fünf Solostimmen und die fünfstimmigen Chöre op. 54, ein- und doppelchörige Psalmen, Klopstocks „Vaterunser“ für Doppelchor u. s. w.), sind schon vergessen. Ein leider nicht ganz zuverlässiges Verzeichnis der Werke Spohrs gab H. M. Schletterer (1881 in Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge). Eine Biographie, welche mehr gäbe, als die bis 1838 reichende, oder für die spätere Zeit von seinen Angehörigen in allgemeinen Zügen fortgesetzte „Selbstbiographie“ (1860—61, 2 Bde) fehlt noch.

§ 6. Friedrich Schneider.

Neben Spohr stand mehrere Dezennien, in wenn auch nicht völlig so doch annähernd gleichem Ansehen als Dirigent, Komponist und Lehrer der in noch viel höherem Grade als Spohr der Vergessenheit anheimgefallene Friedrich Schneider, seit 1821 Hofkapellmeister zu Dessau, wo er 1829 eine Musikschule eröffnete,

welche ähnlich wie früher die Schule des Abt Vogler in Mannheim, und wie gleichzeitig diejenige Spohrs in Kassel, die jungen Musiktalente von nah und fern anzog. Friedrich Schneider ist am 3. Januar 1786 zu Altwaltersdorf bei Zittau geboren und starb am 23. November 1853 in Dessau. In der Komposition war er hauptsächlich Autodidakt, studierte aber 1805 zu Leipzig und genoß des Rates guter Musiker wie A. E. Müller, Schicht und Rochlitz. 1807 wurde er Universitätsorganist, 1810 aber Musikdirektor der Sekondaschen Theatertruppe (als solcher war er der Vorgänger von E. Th. A. Hoffmann), 1813 Organist an der Thomaskirche und 1817 Musikdirekter am Stadttheater. Als solcher schrieb er 1819 sein berühmtes Oratorium „Das Weltgericht", welchem eine ganze Reihe weiterer Oratorien folgte: „Die Sündflut" (1823)*), „Das verlorene Paradies" (1824), „Jesus Geburt" (1825), „Christus der Meister" (1827), „Christus das Kind" (1829), „Pharao" (1829), „Gideon" (1829), „Gethsemane und Golgatha" (1838), „Absalom" (1830). Außer diesen sämtlich in Druck erschienenen blieben aber noch einige andere, ebenfalls aufgeführte Oratorien Manuskript: „Die Höllenfahrt des Messias" (1810), „Das befrette Jerusalem" (1835), „Salomonis Tempelbau" (1836), „Bonifazius" (1837), „Christus der Erlöser" (1838). Durch alle diese Werke, sowie durch die „Totenfeier" (1821), einer Reihe Psalmen u. s. w., erlangte Schneider durch ganz Deutschland ein außerordentliches Ansehen und wurde ebenso wie Spohr vielfach zur Aufführung seiner Werke und zur Direktion großer Musikfeste eingeladen (Quedlinburg 1819, Köln 1824, Magdeburg 1825, Nürnberg [Dürerfest] 1828, Straßburg 1830, Halle a. S. 1830 und 1835, Halberstadt 1830, Potsdam 1834, Dessau 1834, Wittenberg 1835, Köthen 1838 und 1846, Koblenz 1840, Hamburg 1840, Meißen 1841, Zerbst 1844, Lübeck 1847.) G. Schillings „Universallexikon" (1838) sagt bereits, „daß unter den lebenden deutschen Tonmeistern schwerlich einer einen berühmteren Namen führt" als Fr. Schneider. „Großer Meister in der Wirkung der Stimmenmasse, ist er auch praktisch vertrauter mit der Gewalt jenes mächtigen Kunstgriffes eines großen Chores als vielleicht irgend einer der lebenden Komponisten."

*) Vergl. die Bemerkungen Schneiders selbst über das Werk in Webers Cäcilia III. 89 f.

Als Theoretiker hat Fr. Schneider keine selbständige Bedeutung; doch unterscheidet sich sein „Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst“ (1820, mehrfach aufgelegt) vorteilhaft von den schematischen Generalbaßschulen seiner Vorgänger durch Ausscheidung der ärgsten Auswüchse und Aufnahme der Ansätze zu einer allgemeinen Bezeichnung der Harmonie nach ihrer Stellung in der Tonart im Anschluß an Gottfried Webers System.

Noch müssen wir der Bedeutung Friedrich Schneiders für die Entwickelung der Komposition für Männerchor Erwähnung thun. Abgesehen von K. M. v. Webers patriotischen Männerchören, op. 41 („Leyer und Schwert“), hat*) Fr. Schneider den Anfang damit gemacht, Männerchorlieder, welche bis dahin als Privateigentum der Liedertafeln galten, in den Musikhandel zu bringen und zwar 1818 mit dem ersten Hefte der „Leipziger Liedertafel“ (sechs Lieder von Schneider). Der Komponist des ‚Weltgerichts‘ 2c. . . . „ist einer der eifrigsten und fröhlichsten Liedertäfler gewesen (er war Liedermeister der Tafeln zu Leipzig und Dessau); unzählige Liederfeste und Provinzialliedertafeln hat er durch seine Gegenwart belebt; überall wurde der Meister zur Leitung der Aufführungen berufen. Kein Wunder, wenn sich seine Muse mit Vorliebe der Komposition für den Männerchor zuwandte; die deutschen Singvereine danken dem alten Liedermeister die schönsten Blüten des geselligen Gesangs, welche er nach und nach in wohl 20 Sammlungen herausgab.“ Den Heften der „Leipziger Liedertafel“ (Lieder von Schneider, Fink, Rochlitz, Spohr, Wendt, C. Schulz) folgten 1824 „Tafellieder“ beider Berliner Liedertafeln (Lieder von Wollanck, Rungenhagen, Hellwig, Flemming, Zelter), und in besonderen Heften Lieder von Ludwig Berger, Bernhard Klein und Gustav Reichardt („Was ist des deutschen Vaterland?“). Schneider hat zwar auch sieben Opern geschrieben, doch hat er weder mit diesen, noch mit seinen Instrumentalwerken (23 Symphonien, Klavierquartette, Ouvertüren 2c.) besonderen Erfolg errungen. Der Schwerpunkt seiner Bedeutung während des Vierteljahrhunderts, in welchem er neben Spohr auf den Musikfesten und sonstigen größeren Veranstaltungen dominierte, liegt durchaus in seinen Oratorien und seinen Kompositionen für

*) O. Elben, Der volkstümliche deutsche Männergesang 1887, S. 403.

Männerchor. Vgl. F. Kempe „Friedrich Schneider als Mensch und Künstler“ (1859, 2. Aufl. 1864).

Der merkwürdige Umschwung im deutschen Musiktreiben, der sich durch Wiederzuwendung des allgemeinen Interesses auf den Chorgesang vollzog und in der Begründung von Chorvereinen, Liedertafeln und großen Musikvereinen äußerlich dokumentierte, kam der Entwickelung des Ruhmes nicht nur Spohrs und Friedrich Schneiders, sondern auch noch einer Reihe anderer Komponisten zu statten, so z. B. desjenigen von Bernhard Klein (geb. 6. März 1793 zu Köln, gest. 9. September 1832 zu Berlin), dessen Oratorien „Hiob“ (Berlin 1820), „Jephtha“ (Köln 1828) und „David“ (Halle 1830), ebenso wie seine zahlreichen Psalmen, Motetten für Männerstimmen u. s. w. zu höchstem Ansehen gelangten. Auch Klein, seit 1820 Theorielehrer an dem in Berlin ins Leben gerufenen kgl. Institut für Kirchenmusik, war als Lehrer sehr renommiert.

Auch Friedrich Schneiders Bruder, Johann Schneider (1789—1864), der langjährige hochangesehene Dresdener Organist und Dirigent der Dreyßigschen Singakademie, muß hier als geschätzter Lehrer erwähnt werden.

Zweites Buch.

Epoche Mendelssohn-Schumann.



Fünftes Kapitel.

Der Umschwung im Konzertwesen.

§ 1. Chorgesang, Musikvereine, Musikfeste.

So naheliegend es auch erscheint, den merkwürdigen Umschwung im gesamten Musiktreiben, der sich besonders in Deutschland in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts vollzieht, mit den politischen Verhältnissen in Zusammenhang zu bringen, so kann doch nicht genug gewarnt werden vor den Fehlschlüssen, welche bei dergleichen Kombinationen nur allzu leicht unterlaufen. Gewiß wäre es thöricht, zu leugnen, daß die Verlegung des Schwerpunktes der politischen Interessen von den Höfen und Herrscherpersönlichkeiten in die breiten Schichten des Volkes, die Verdrängung dynastischer Ambitionen durch nationale Ideale einen tiefgehenden Einfluß auch auf die äußere Gestaltung des Kunstlebens ausüben mußte, aber bezüglich des Wirkungsweges dieser neuen Einflüsse muß man sich doch sehr vor plumpen Täuschungen hüten. So bestechend der Gedanke ist, das gewaltige Aufblühen des Chorgesanges nach langdauernder Vernachlässigung direkt auf das erstarkende Bewußtsein der Volksseele zurückzuführen und die Tendenz zu Vereinsbildungen in größerem Maßstabe, welche sich auf musikalischem Gebiete seit den Freiheitskriegen kundgiebt, mit den keimenden deutschen Einheitsbestrebungen in Konnex zu bringen, so würde doch eine solche musikalische Geschichtsschreibung auf politischer Grundlage Gefahr laufen, hochbedeutsame Momente der Entwickelung der Kunst selbst zu übersehen und die Fäden geflissentlich zu durchschneiden, welche die eigentliche Verbindung der Gegenwart mit der Vergangenheit in der Kunst-

geschichte bilden. Um es gleich kurz und gut herauszusagen: nicht in den welterschütternden Konvulsionen der Völkerseelen seit 1789, sondern in den gewaltigen Kunstschöpfungen Händels ist die eigentliche Wurzel für den Aufschwung des Chorgesangs in Deutschland im 19. Jahrhundert zu suchen; und wenn noch ein zweites Moment ergänzend mitgewirkt hat, so war dies ganz bestimmt kein anderes als das erwachende Interesse für ältere, noch hinter Händel zurückreichende Epochen der Musikgeschichte. Beide haben aber sicher mit den treibenden Ideen der französischen Revolution nichts zu thun. Die rapide Entwickelung dieser Begeisterung für den Chorgesang liegt vollkommen klar zu Tage, und wenn auch die Freude über die Abschüttelung der Fremdherrschaft ihr Teil beigetragen hat zur Beschleunigung des Prozesses und wenn auch weiterhin besonders der Männergesang sich bewußt auf nationalen Boden gestellt hat, so sind doch die großen Musikvereine und Musikfeste erwiesenermaßen direkt ins Leben getreten, um Aufführungen der großen Chorwerke Händels und der an ihn anknüpfenden Meister möglich zu machen.

Um die ganze Entwicklung zu verstehen, muß man sich erinnern, daß die italienische Oper und das mit ihr eng verwandte Oratorium sich vom Chorgesange immer mehr abgewandt hatten und daß die durchgreifende Umgestaltung, welche das Oratorium durch Händel erfuhr, in der nur durch die englischen Verhältnisse ihm nahe gelegten Verlegung des Schwerpunktes in die Chöre bestand. Obgleich England niemals aufgehört hatte, den Chorgesang (auch außerhalb der Kirche) zu pflegen, so machte doch der gewaltige Kunstbau der Chorkompositionen Händels selbst in England den Zusammenschluß einer größeren Anzahl von sonst isolierten Gesangsinstituten erwünscht, um dieselben zu voller Wirkung zu bringen. So nimmt denn thatsächlich die Aera der Musikfeste großen Stils ihren eigentlichen Ausgang von den Händel-Gedächtnisfeiern in der Westminsterabtei zu London (Handel-Commemoration, 1784—87 und 1791). Wenn auch in England das Institut regelmäßiger Musikfeste noch erheblich älter ist und bis in die mittlere Schaffenszeit Händels zurückreicht (die Three-Choirs-Festivals mit regelmäßigem Wechsel zwischen den Städten Gloucester, Worcester und Hereford bestehen seit 1724, auch die Musikfeste zu Birmingham begannen schon seit 1768), so ist doch kein Zweifel, daß dieselben in

Deutschland nur nachgeahmt wurden, um Händels Größe auch in seinem Vaterlande zu erschließen. Vorerst fehlte es gänzlich an allen Vorbedingungen dafür; erst als nach dem Muster der Berliner Singakademie sich mehr und mehr Gesangvereine aufthaten, welche die Pflege ernster Kunst sich vornahmen, wurde allmählich dem Händelkultus der Boden bereitet, an welchen wiederum nur langsam die Pflege der schweren Kunst Bachs sich angliederte. Die Berliner Singakademie sollte ursprünglich nur den polyphonen a cappella-Gesang pflegen, ging aber bald von diesem Programm ab und 1829 konnte bekanntlich Mendelssohn durch sie Bachs Matthäuspassion zum erstenmal wieder aufführen. Eine Vermittlerrolle für die Bekanntschaft mit Händel und Bach haben übrigens Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ gespielt; beide entstanden erweislich auf englische Anregung, sozusagen in direkter Anknüpfung an Händel. Das Verlangen, die beiden großen Vokalwerke des Allerweltlieblings zur Aufführung zu bringen, hat in Deutschland vieler Orten den ersten Anstoß gegeben zur Zusammenbringung außerordentlicher Chormittel und damit zur Begründung von Chorvereinen. In Leipzig, wo man für die Erstaufführung von Haydns ‚Schöpfung‘ den Schülerchor des Thomas-Gymnasiums heranziehen mußte, entstand 1800 eine Singakademie, in Dresden, wo man 1802 mangels deutscher Sänger die ‚Jahreszeiten‘ italienisch (!) durch die Kräfte der Hofoper aufführte, 1807 die Dreyßigsche Singakademie; in Stettin trat 1800 der Gesangverein ins Leben, in Münster 1804 der Musikverein; in Wien 1814 während der Kongreßtage erhielt die „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats“ die Bestätigung Kaiser Franz' I., nachdem sie durch Aufführung von Händels „Timotheus“ und „Samson“ ihre Leistungsfähigkeit (1812) erwiesen hatte (bald folgten der „Messias“, „Saul“, „Judas Maccabäus“ neben Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ und Oratorien von Eybler, Stadler u. a.).*) Die „Schweizerische Musikgesellschaft“, welche mit ihren Anfängen in das Jahr 1808 zurückreicht, wird 1829, wo sie in Zürich ihre 17. Versammlung hielt, in G. Webers „Cäcilia“ als ein Triumph

*) Vergl. Hanslick „Geschichte des Konzertwesens in Wien“, 1869, S. 146.

deutscher Tonkunst auf helvetischem Boden gefeiert (Orchester 250 Personen, Chor 300). Der Gesangverein zu Potsdam entstand 1814, die Singakademie zu Bremen 1815, die zu Chemnitz 1817, der Musikverein zu Schwäbisch Hall 1817, der zu Innsbruck 1818, der Gesangverein zu Güstrow 1819, der zu Jever 1820, der Singverein zu Oldenburg 1821. 1819 begründete Fr. W. Grund die Hamburger Singakademie. 1821 konstituierte sich in Frankfurt a. M. unter Joh. Nep. Schelble der mit seinen Anfängen bis 1818 zurückreichende „Cäcilienverein", 1823 begründete Spohr in Kassel ebenfalls einen „Cäcilienverein". Aber schon 1810 (Frankenhausen) hatten durch die kühne Initiative des Kantors G. Fr. Bischoff die „Musikfeste" in Deutschland ihren Anfang genommen (vergl. S. 196) und es erfolgten nun jene Zusammenschließungen zu provinzialen Verbänden, durch welche die für die 20er und 30er Jahre charakteristische Hochflut von Musikfesten möglich wurde. Reichardts Tochter Luise veranlaßte 1816 in Hamburg ein Händelfest, und 1817 und 1818 folgten zu Lübeck und Hamburg ähnliche Veranstaltungen. 1820 vereinigte der inzwischen nach Hildesheim verschlagene unermüdliche Bischoff die Kräfte von Braunschweig, Wolffenbüttel, Hildesheim und Quedlinburg zu einem glänzenden Musikfeste in Helmstedt, dem sich ebensolche in Quedlinburg 1820 und 1824 anschlossen. Auf dem letzten derselben erfolgte die Begründung des musikalischen Städtevereins für die Elbprovinzen, der Musikfeste zu Magdeburg 1826, Zerbst 1827, Halberstadt 1828, Nordhausen 1829, Dessau 1835, Braunschweig 1836 u. a. abhielt. Universitätsmusikdirektor Joh. Fr. Naue in Halle zweigte von diesem Verbande einen thüringisch-sächsischen Musikverein ab, der die Feste zu Halle 1829 (unter Spontini) und 1835 und zu Erfurt 1832 veranstaltete. Zu großer und bis auf die Gegenwart dauernder Bedeutung gelangten die Niederrheinischen Musikfeste, welche 1817 auf Anregung des Elberfelder Musikdirektors J. Schornstein ins Leben traten und jährlich wechselnd in den Städten Elberfeld (das aber nach 1827 ausschied), Düsseldorf, Köln und Aachen bis heute stattfanden (nur in den Jahren 1831, 1848—50, 1852 und 1859 fiel das Fest aus). Aber auch über die Grenzen Deutschlands hinaus fluteten die Musikfeste: ein Elsäßer Musikverein feierte Musikfeste zu Straßburg 1830 und 1836, Riga vereinigte die musikalischen Kräfte der Ostseeprovinzen zu einem

Musikfest 1836 (Schneiders „Weltgericht“) und auch die Musikfeste des 1830 begründeten „Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst“ gehören durchaus in den Bannkreis dieser Bewegung. Neben den Veranstaltungen großer Verbände fanden nun aber, nachdem das Interesse so lebhaft geweckt war, in Städten, denen solches möglich, mehr und mehr selbständige Aufführungen der großen Oratorien Händels, von Beethovens 9. Symphonie (Aachen 1825) und Missa solemnis, Bachs Matthäuspassion u. s. w. statt und das Konzertleben im großen Stile nahm daher einen vordem nicht dagewesenen Aufschwung. Bei den als „Musikfeste“ bezeichneten großen Aufführungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in den ersten Jahren ihres Bestehens belief sich die Zahl der Mitwirkenden (Chor und Orchester) auf 800—1000.*) Daß aber trotzdem noch in den zwanziger Jahren z. B. in Berlin Konzerte, in denen vollständige Symphonien zur Aufführung kamen, zu den Seltenheiten gehörten (auch in Wien wurden Symphonien oft durch Einschaltung einer Vokalnummer zerrissen), sei doch nicht anzumerken unterlassen. Auch ging es bei der Zusammensetzung der Programme oft genug nicht ohne gröbliche Stilmengerei und Geschmacklosigkeit ab (die freilich auch heute noch vorkommen). Das größte und wichtigste Ergebnis dieser Epoche der Musikfeste ist unzweifelhaft die volle Würdigung der Kunst Händels, sozusagen deren erstmalige Aufnahme in das Gemeinbewußtsein und damit ihre Ueberführung in die Kunst der Folgezeit und ihre lebendige Weiterentwicklung; die damit gegebene Anregung und die Möglichkeit der Verfügung über große vokale und instrumentale Mittel erlangte natürlich einen starken Einfluß auf die zeitgenössische Produktion und wir finden daher auf dem Programm der Musikfeste rc. außer den Namen Händel, Haydn, Beethoven (auch „Christus am Oelberg“), die Namen Spohr, Franz Lachner („Die vier Menschenalter“, „Moses“), Fr. Schneider, Bernh. Klein, Jos. Eybler („Die vier letzten Dinge“), Albert Stadler („Die Befreiung Jerusalems“), Ignaz Aßmayer („Die Gelübde“, „Saul und David“), Gottfr. Preyer („Noah“), Sigismund Neukomm („Die Gesetzgebung auf Sinai“, „Christi Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt“,

*) Hanslick a. a. O.

„David"), Ferdinand Ries („Der Sieg des Glaubens", „Die Anbetung der Könige" auch Symphonien und Ouvertüren), A. B. Marx („Moses"), Joh. Heinr. Clasing („Belsazar", „Die Tochter Jephthas", „Vaterunser"), K. Fr. Rungenhagen („Christi Einzug in Jerusalem", „Die heilige Cäcilia"), Aug. Mühling („Bonifazius", „Abadon"), A. W. Bach („Bonifazius"), Schicht („Das Ende des Gerechten"), Elkamp („Paulus") u. s. w. Wenn auch von diesen Namen viele bereits gänzlichem Vergessen anheimgefallen sind, so legen sie doch alle Zeugnis ab von einem ernsten Streben auf dem neu erschlossenen Gebiete und führen über zu den Namen, welche noch heute der Strahlenglanz lebendigen Ruhmes umgiebt.

§ 2. Der Männergesang.

Durch die Singvereine verbreiterte sich die Basis des öffentlichen Musiklebens sehr stark, da Kreise in dasselbe hineingezogen wurden, welche seit dem Verstummen des mehrstimmigen Gesellschaftsliedes im 17. Jahrhundert ihm fern gestanden hatten. Damit entstanden ganz neue Kategorien von Musikfreunden, mit denen die Unternehmer musikalischer Veranstaltungen nicht minder rechnen mußten, als zur Zeit der Collegia musica mit den dilettierenden Instrumentenspielern. Die Pflege der Kammermusik im privaten Kreise, das andächtige häusliche Musizieren ging freilich zufolge dieser Ablenkung des Interesses der Dilettanten auf den Chorgesang zurück, und es beginnt nun vielmehr auch die Zeit der von Künstlern ausgeführten Kammermusiksoireen oder -Matineen, welche bald zum regelmäßigen Appendix der großen Musikvereine werden. So giebt z. B. die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bereits 1826 16 Kammermusikabende. In noch höherem Grade als die der Aufführung großer Chor- und Orchesterwerke gewidmeten Musikvereine bedingten aber die ungefähr um dieselbe Zeit sich schnell entwickelnden Männergesangvereine eine Umwandlung des musikalischen Dilettantentums, zumal als mehr und mehr die Pflege nationalen Sinnes in das Programm dieser Vereine Eingang fand, sodaß dieselben zuletzt sogar eine erhebliche politische Bedeutung erlangten. Die Entstehung der ersten „Liedertafel" aus 24 hochgebildeten Mitgliedern der Berliner Singakademie unter Zelters Vor-

sitz am 20. Dezember 1808 ließ freilich eine solche Entwicklung nicht voraussahnen; denn da laut Statut nur Komponisten, Dichter und Berufssänger Mitglieder des Vereins sein konnten, die Mitgliederzahl 24 (später 30) nicht überschreiten sollte und der Hauptnachdruck auf Dichtung und Komposition neuer Lieder für den Verein gelegt wurde, so war derselbe von dem späteren, üppig wuchernden Dilettantismus weit genug entfernt. Doch war ja mangels einer eigenen Litteratur dieser Anfang gewiß natürlich und die Umwandlung der Statuten und Tendenzen ergab sich ganz von selbst, als die schnell sich verbreitende neue Kunstgattung überall in Deutschland ähnliche Vereine entstehen ließ. Die ersten der Zelterschen nachgebildeten norddeutschen Liedertafeln zu Frankfurt a. O. und Leipzig (1815 unter Friedrich Schneider) waren aber noch ebenso exklusiv, auch die 1819 von Ludwig Berger und Bernhard Klein begründete „jüngere" Berliner Liedertafel rekrutierte sich nur aus Künstlerkreisen (L. Rellstab, G. Reichardt, E. T. A. Hoffmann, Ad. Streckfuß u. s. w.). Aber schon die 1818 aus dem Seebachschen Gesangvereine abgezweigte Magdeburger Liedertafel (Mühling) verlangte nur mehr die Fähigkeit des Vomblattsingens von ihren Mitgliedern und mehr und mehr trat in den weiter entstehenden Liedertafeln (Weida 1818, Dessau 1821 [Schneider], Hamburg 1823 [Methfessel], Danzig 1823, Königsberg 1824, Leipziger Universitätsgesangverein zu St. Pauli 1824 u. s. w. die anfängliche Exklusivität zurück und wurden frohe Geselligkeit, Sinn für die Schönheit der Natur (Exkursionen) und Vaterlandsliebe das Band, das immer weitere Kreise zusammenschloß. Nicht lange währte es, so fand der Vorgang der Musikvereine auch darin Nachfolge durch die Liedertafeln, daß sie sich zu festlichen Veranstaltungen zusammenthaten, deren erste, die „Provinzial-Liedertafel" zu Bernburg 1830, zwar noch schwach besucht war, aber doch zur Einrichtung alljährlicher ähnlicher Versammlungen führte. Von 1831 (in Nienburg) datieren die Feste der „Norddeutschen Liedertafeln", seit 1833 (Potsdam) die „Märkischen Gesangsfeste", seit 1840 (Buxtehude) die des „Niedersächsischen Sängerbunds" u. s. f.*) Die süddeutschen „Liederkränze", welche in der Folge mit den nord-

*) Vergl. Otto Elben, Der volkstümliche deutsche Männergesang (1854, 2. Aufl. 1887).

deutschen Liedertafeln auf einerlei Basis kamen und mit ihnen 1862 zum „Deutschen Sängerbunde" zusammengeschlossen wurden, entstanden selbständig auf Anregung und im Anschlusse an den durch H. G. Nägeli (1773—1836) begründeten schweizerischen Männergesang. Nägeli war der Sohn eines Pfarrers, begründete in Zürich einen Musikverlag (Neudrucke von Bach und Händel 2c. Vgl. S. 42) und eröffnete daselbst 1805 ein Singinstitut, das für die Schweiz und Süddeutschland ebenso den Ausgang einer neuen Pflege des Chorgesangs bildete, wie für Norddeutschland Faschs Singakademie in Berlin. Bereits 1812 trat dasselbe mit großen Chorkonzerten hervor. Aber schon 1810 hatte Nägeli als eine besondere Abteilung dieses Singinstituts den „Männerchor" abgezweigt. Nägelis Bestrebungen hatten aber eine ganz andere Basis als diejenigen Faschs und Zelters, da sie durchaus vom volksmäßigen Gesange ausgingen, also von Anfang an ein Milieu kultivierten, dem sich der norddeutsche Männergesang erst später und allmählich zuwandte. Nägelis zusammen mit M. G. Pfeiffer abgefaßte erste Chorgesang-Schulbücher sind die „Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen" (1810), „Gesangsbildungslehre für den Männerchor" (1817) und „Chorgesangschule" (1821), alle drei zugleich Sammlungen geeigneter Gesänge. 1824 begründete Pfarrer Weishaupt den Appenzeller Männerchor, in demselben Jahre trat auch auf Anregung und im Beisein Nägelis der Stuttgarter „Liederkranz" ins Leben; Gustav Schwab, L. Uhland, G. A. Zumsteeg (der Sohn des Balladenkomponisten) waren Mitbegründer. Friedrich Silcher, seit 1817 Universitätsmusikdirektor in Tübingen, führte dem neuen Vereine bald mit seinen Volksliederbearbeitungen treffliches Material zu. In Menge entstanden gleich in den folgenden Jahren Liederkränze in Ulm, Reutlingen, Eßlingen, Heilbronn, Tübingen („Akademische Liedertafel" unter Silcher 1829) und schon 1827 wurde das erste schwäbische „Liederfest" in Plochingen gefeiert, dem 1828, 1830, 1831 und 1832 solche in Eßlingen folgten. Nicht nur in allen übrigen Teilen Deutschlands, auch in Belgien (seit 1830) und Holland (seit 1842) entstanden Hunderte von Männergesangvereinen und mehr und mehr wurde der deutsche Männergesang ein bedeutsamer politischer Faktor. Die großen Männergesangsfeste zu Würzburg (1845), Köln (1846, unter Mendelssohn)

waren bereits wirkliche allgemeine deutsche Feste und führten Tausende von Sängern aus allen Gauen zusammen, auch aus Oesterreich, in welchem der Entstehung von Männergesangvereinen anfänglich starke Hindernisse in den Weg gelegt wurden (der Wiener „Männergesangverein" wurde erst 1843 von Dr. August Schmidt begründet). Als sich 1862 der „Deutsche Sängerbund" konstituierte, zählte man bereits 41 provinziale Verbände mit ca. 45 000 Sängern, heute ungefähr die doppelte Zahl. Da in den kleinsten Städten, ja in Dörfern Männergesangvereine sich bildeten, so ist der große Einfluß, den der Männergesang auf das gesamte Musikleben gewann, nicht verwunderlich. Anfänglich fehlte es durchaus an Litteratur, und es ist das merkwürdige historische Faktum zu konstatieren, daß diese Litteratur mehr oder weniger wirklich durch das Bedürfnis hervorgerufen wurde. Während die Orchester- und Kammermusik sich verhältnismäßig nur langsam verbreiten konnte, weil es an geeigneten Korporationen zu ihrer Ausführung fehlte, erstanden diese Vereine zu Hunderten und riefen erst parallelgehend die für sie geeigneten Gesangswerke hervor. Natürlich blieb das nicht lange so und die von den Verbänden herausgegebenen Liedersammlungen setzten bald immer mehr Notenfedern in Bewegung. Die Zusammensetzung der ersten norddeutschen Liedertafeln führt zunächst auf eine kunstvollere Faktur der Tonsätze für Männerstimmen; nicht Chorlieder, sondern Soloquartette waren das Ergebnis. Erst Webers Kriegslieder fanden den rechten chormäßigen Ton. Dagegen sind Nägelis Lieder entsprechend der Tendenz der ersten Schweizer Männergesangvereine sogleich chormäßig, doch noch allzu einfach.

Allmählich treten aber mehr und mehr Tonsetzer auf, welche, wenn auch nicht ausschließlich, so doch zu einem guten Teile sich speziell dem Männergesange widmen und durch denselben Popularität, Ruhm und Bedeutung erlangen. So ist Konradin Kreutzer (1780—1849), der Komponist der Oper „Das Nachtlager von Granada", einer der ersten zu dauernder Popularität gelangten Männerchorlieder-Komponisten („Der Tag des Herrn", die beiden „Kapellen"). Speziell durch seine Bearbeitung von Volksliedern für vierstimmigen Männerchor wurde Friedrich Silcher (1789—1860) unsterblich. Andere Favoritkomponisten sind Karl Friedrich Zöllner in Leipzig (1800 bis 1860), die jüngeren Brüder Franz Lachners: Ignaz Lachner

(1807—95) und Vincenz Lachner (1811—1893), K. A. Mangold (1813—1889), Friedrich Kücken (1810—1882), Ferdinand Möhring (1816—1887), der Schweizer Ignaz Heim (1818—1880), Albert Gottlieb Methfessel (1785—1869), Valentin Eduard Becker (1814—1890), Wilh. Tschirch (1818—1892), Franz Abt (1819 bis 1885, lange Hofkapellmeister in Braunschweig) und Julius Otto (1804—1877, seit 1830 Kantor der Kreuzkirche zu Dresden). Leider verflachte späterhin der Liedgesang der Männerchöre und wandte sich einer süßlichen, sentimentalen Richtung zu, die gegen den kernigen, gesunden Ton der ersten Hälfte des Jahrhunderts stark absticht. Auch sei nicht übersehen, daß durch das Ueberhandnehmen des Männergesangs das Aufblühen der gemischten Chorvereine späterhin ins Stocken geriet; den Tenören besonders kam es immer schwerer an, der dankbaren und bequemen Rolle zu entsagen, welche ihnen im Männerquarttett zufällt, und sich den Mühsalen einer stiefmütterlich behandelten Mittelstimme im gemischten Chore zu unterziehen.

Natürlich finden wir aber unter den Repräsentanten des Männergesangs auch Tonkünstler wieder, welche als Komponisten für die gemischten Chorvereine und die großen Musikfeste zu Ehren und Ansehen kamen; Friedrich Schneider, Bernhard Klein stehen unter ihnen voran, letzterer auch besonders mit kirchlichen Kompositionen für Männerchor. Von den großen Meistern hat außer Weber auch bereits Franz Schubert dem Männergesange besonderes Interesse zugewandt, zu einer Zeit, wo derselbe noch gar nicht eigentlich gepflegt wurde, und bedeutsame Werke hingestellt, welche erst nach Dezennien die gebührende Beachtung fanden (vgl. S. 130). Auch Karl Löwe, Heinrich Marschner, Franz Lachner, Mendelssohn, Schumann und deren Trabanten und Epigonen sind an der sich so allgemeiner Wertschätzung erfreuenden Kunstgattung nicht vorübergegangen, wie wir sehen werden. Wie schon Schubert bei dem a cappella-Männergesange nicht stehen blieb, sondern auch instrumentale Begleitung heranzog, so hat sich weiterhin eine wertvolle, ziemlich reiche Litteratur von großen Werken (Chorballaden, Kantaten) für Männerchor mit Soli und Orchester entwickelt, die wohl geeignet ist, die mancherlei Auswüchse, zu welchen der ungeläuterte Geschmack der in den Männergesangvereinen dominierenden dilettantischen Elemente

führte (Brummstimmen, burleske Komik u. s. w.) milder zu beurteilen und doch mit dem Gesamtergebnis dieser Bewegung für die wahre Kunst zufrieden zu sein.

§ 3. Konservatorien.

Zu den Folgeerscheinungen der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollziehenden Emanzipation der musikalischen Welt von dem dominierenden Einflusse der Italiener gehört auch die Entstehung einer immer größer werdenden Zahl von besonderen Instituten zur Ausbildung von Musikern aller Gattungen: Komponisten, Sängern, Instrumentalvirtuosen, Lehrern. Im Mittelalter fiel die Erziehung der Musiker fast ausschließlich den Sängerschulen der kirchlichen Kapellen anheim; wenigstens wurden die Pfeifer und Spielleute, welche ihre Kunst zunftmäßig weitergaben, damals noch nicht von den Vertretern der höheren, so gut wie ausschließlich kirchlichen Kunst als Genossen anerkannt. Auch die im 16. Jahrhundert in Italien aufkommenden Konservatorien waren zunächst noch Vorbildungsstätten für die Kirchenchöre, standen mit Kirchen in Verbindung und wurden von Priestern geleitet. Mit dem Aufkommen der Oper um 1600 erwuchs aber den Konservatorien eine ganz neue Aufgabe, nämlich die der Ausbildung von Sänger*innen* (im Kirchengesange war — abgesehen von Nonnenklöstern — die Mitwirkung von Frauenstimmen nicht gestattet). Auch der Kompositionsunterricht nahm nun eine andere Richtung an, da die Opernkomposition immer mehr alles andere zurückdrängte. Die beinahe zwei Jahrhunderte währende Ueberflutung Europas mit italienischen Opern, Sängern, Sängerinnen, Komponisten und Dirigenten machte aber die in immer größerer Zahl aufkommenden Konservatorien Italiens zu einer Art großer Exporthäuser; denn Spanien, Frankreich, England, Deutschland, Polen, Ungarn und Rußland waren auf den Bezug nicht nur der Opern, sondern auch des gesamten Menschenmaterials für ihre Aufführungen auf Italien angewiesen. Eingeborene Sänger gingen mindestens zu ihrer Vervollkommnung nach Italien und nahmen italienische Namen an, und die Komponisten machten es ebenso. Das hörte nun allmählich auf, als die nationalen Singspiele in Opposition gegen die italienische

Oper entstanden, und durch die Begründung des Pariser Konservatoriums (1784) geschah der erste entscheidende Schritt zur Emanzipation der Oper vom italienischen Sängermarkte. Heute bestehen als beinahe unverständliche Reste jener einstigen Bedeutung Italiens als hohe Schule der musikalischen Ausbildung nur noch die Römerpreise (Prix de Rome), die Stipendien für einen mehrjährigen Studienaufenthalt in Italien als höchste Auszeichnung für Schüler, deren Ausbildung als beendet angesehen wird, in den Satzungen einiger großen Konservatorien (Paris, Brüssel; auch das Berliner „Meyerbeerstipendium“ gehört dahin). Es ist wohl zu beachten, daß die ersten, außerhalb Italiens neu entstehenden Konservatorien zunächst durchaus auf die Ausbildung von Sängern und Sängerinnen berechnet sind, das Pariser zuerst (1784) als „Ecole royale de chant et de déclamation“ und erst nach der Revolution auch als Instrumentalschule, das Prager (1811) als Gesangs- und Instrumentalschule, das Wiener zunächst (1817) nur als Singschule (unter Salieri). Auch die Kirchenmusikinstitute zu Paris (1817 unter Choron) und Berlin (1822 unter Bernhard Klein) sind in erster Linie Schulen für den Kirchengesang und die kirchliche Komposition, wenden aber zugleich dem Orgelspiele besondere Aufmerksamkeit zu. Mehr und mehr tritt sodann der ursprüngliche Entstehungsgrund der Konservatorien zurück, besonders nachdem die durch das Pariser Konservatorium genährte Hochblüte des Virtuosentums das Interesse mehr und mehr auf die Ausbildung von Instrumentalvirtuosen hingelenkt hat. Ueberhaupt wird aber die universelle Anlage des Pariser Konservatoriums durch dessen imponierende Erfolge nun vorbildlich für alle weiter entstehenden Musikbildungsanstalten, so die „Royal Academy of music“ in London (1822), das Konservatorium zu Brüssel (1813 städtische Musikschule, 1824 kgl. Musikschule, 1832 unter Fétis Konservatorium), das Konservatorium im Haag (1826), das Konservatorium zu Leipzig (1843 unter Mendelssohn), die Münchener Kgl. Musikschule (1846 unter Franz Hauser) und die weiter folgenden zu Köln (Rheinische Musikschule 1850 unter Ferd. Hiller), Dresden (1856), Stuttgart (1856), das Marx-Kullak-Sternsche zu Berlin (1850), von dem sich 1856 die Kullaksche Akademie abzweigte u. s. w. Aber auch die italienischen Konservatorien wurden nach Pariser Muster reorganisiert (Mailand 1807 durch Eugène Beauharnais, Neapel

1808 durch Murat) und viele neue begründet. Außer diesen Konservatorien mit einem vielköpfigen Lehrerpersonal müssen aber hier auch die privaten Schulen des Abt Vogler in Darmstadt (vgl. S. 176), Spohrs in Cassel (vgl. S. 198) und Friedrich Schneiders in Dessau (vgl. S. 203) mit angeführt werden.

Wie durch große Konzertvereine und Musikfeste (auch die der Männergesangvereine) einzelne Tonkünstler in auffälliger Weise in den Vordergrund traten und gleichsam als Hauptrepräsentanten der musikalischen Potenz der Zeit gefeiert wurden (Spohr, Schneider, Ries), so entstanden nun in den Konservatorien ebenfalls neue Centra, die mehr und mehr die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf die leitenden Geister und bedeutendsten Lehrkräfte hinlenkten. Hoffnungsvolle junge Komponisten, Virtuosen, Dirigenten, und Lehrer trugen den Ruhm der neuen Pflanzstätten hinaus in fremde Lande und zogen durch ihr Beispiel Scharen neuer Schüler zu den Füßen ihrer Lehrer. Wie ehedem zu den beiden Gabrieli und zu Zarlino nach Venedig, zu Pitoni nach Rom, Scarlatti nach Neapel, Padre Martini und Abbate Mattei nach Bologna, Calegari, Tartini und Vallotti nach Padua, Somis nach Turin, so strömten nun die wißbegierigen Kunstjünger nach Paris zu Cherubini, Halévy, Auber, Kreutzer, Baillot, Duport, Zimmermann, Kalkbrenner u. a., zu Vogler nach Darmstadt, aber bald auch zu Jos. Böhm, Merk und Simon Sechter nach Wien, zu Fétis, de Bèriot, Platel, Servais und Vieuxtemps nach Brüssel, zu Spohr nach Cassel, zu Fr. Schneider nach Dessau, zu Rungenhagen, Klein, Dehn und nun auch zu A. B. Marx, J. Stern und Th. Kullak nach Berlin. Ganz besonders aber wurde Leipzig zu einem neuen Bildungscentrum, als Mendelssohn 1843 das Konservatorium begründete; die Namen Mendelssohn, Schumann, Moritz Hauptmann, Ferdinand David, E. Fr. Richter, J. Moscheles umgaben die neue Anstalt mit einem Glanze, der selbst gegen den des Pariser Konservatoriums nicht zurückstand und bis auf den heutigen Tag nachwirkt. Die Vereinigung ausgezeichneter Lehrkräfte und hochbegabter Schüler führte auch besonders in Paris und Leipzig zu einer Steigerung der Orchesterleistungen; in Paris entwickelten sich die Concerts du conservatoire (seit 1828 unter Habeneck) zu einem Musterkonzertinstitut, dem nur das Leipziger Gewandhausorchester in seiner großen Zeit unter

David den Rang streitig machte. Das Gesamtbild des europäischen Musiklebens um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist insofern ein radikal verwandeltes im Vergleich mit dem zu Ende des 18. Jahrhunderts, als die Oper nicht mehr im Mittelpunkte des Interesses steht, auch die Fürstenhöfe nicht mehr die Hauptpflegestätten der Kunst sind, sondern vielmehr durch die Vereinsbildungen in allen, selbst kleinen Städten und die Heranbildung gutgeschulter Orchesterkräfte durch die Konservatorien allerorten sich Keime eines vielseitigen Konzertwesens entwickelt haben, welche besonders die Hinterlassenschaft der klassischen Periode der Instrumentalmusik zum Gemeingut machen. Das häusliche Musizieren freilich ist gegen frühere Zeiten zurückgegangen und beschränkt sich fast ganz auf Klavierspiel. Leider muß konstatiert werden, daß die mehr und mehr sich entwickelnde, auf leeren Klingklang gerichtete „Salonmusik", welche der traurige Ersatz für die Hausmusik der Dilettanten der guten alten Zeit wurde, nicht ohne Zusammenhang mit den Konservatorien ist.

Die Massenerziehung von Musikern oder doch Musiktreibenden, welche durch die Bildung von Gesangvereinen und Musikschulen immer mehr zu einer charakteristischen Erscheinung des 19. Jahrhunderts wurde, hatte neben ihren nicht zu bestreitenden guten, auch ihre schlimmen Seiten, was ja nicht Wunder nehmen kann. So sicher es wahr ist, daß die Schaffung der Mittel zur Aufführung der erhabenen Werke der großen Meister auch in den kleinen Städten die Wertschätzung der musikalischen Kunst als eines hohen, idealen Gutes steigern mußte, so kann doch nicht übersehen werden, daß diese Verbreiterung der Basis der Musikübung die Gefahr der Verflachung des Geschmackes mit sich brachte, welche sich denn auch in der neuerstehenden Litteratur bald bemerklich machte. Wenn auch ähnliche Erscheinungen früheren Zeiten nicht fremd gewesen sind — die kritiklose Massenproduktion italienischer Opern im 18. Jahrhundert kann hier wohl in Parallele gestellt werden — so muß doch hier auf diese Zustände besonders hingewiesen werden, um die lebhafte Agitation zu verstehen, welche gegen die Mitte des Jahrhunderts durch einige Feuerköpfe unternommen wurde, jenen „Kampf der Davidsbündler gegen die Philister", wie wir wohl anknüpfend an Robert Schumanns persönliche Bestrebungen die starke Bewegung auf musikalisch-litterarischem Gebiete nennen dürfen, welche aber hinter Schumann

zurückreicht und sich auch über seine Lebenszeit und seinen Wirkungskreis hinaus erstreckt, jenes Ringen nach neuen Fortschritten, jenes Ankämpfen gegen einen aller wahren Kunst feindlichen, geistlosen Schematismus, wie er sich in dem, wahrer Schöpferkraft entbehrenden Epigonentum der Klassiker dokumentierte.

§ 4. Unterrichts-Reformen.

Zu den charakteristischen Erscheinungen dieser merkwürdigen Zeit der Massenbeteiligung an der öffentlichen Musikübung gehören auch die Bestrebungen, den Musikunterricht zu reformieren durch Vereinfachung der überkommenen Methoden, ja durch Umbildung der Notenschrift. Dahin gehören ohne Frage auch Nägelis auf Gesangsbildung breiter Schichten berechnete „Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen" (1810), ferner die bereits im 17. Jahrhundert von Souhaitty und im 18. von J. J. Rousseau versuchte, von dem Pfarrer B. Chr. L. Natorp (1774—1846) und den Göttinger Universitätsmusikdirektor J. H. G. Heinroth (1780 bis 1846) wieder aufgenommene und nicht ohne Erfolg im Volksschulgesangunterricht eingeführte Ersetzung der Noten durch Ziffern, welche die Stufen der Skala anzeigen (vgl. Natorps „Anleitung zur Unterweisung im Singen" 1813 und 1820 und „Lehrbüchlein der Singkunst" 1816 und 1820 und Heinroths „Gesangunterrichtsmethode für höhere und niedere Schulen" 1821—23 und „Volksnoten oder Vereinfachte Tonschrift" 1828). Trotz der diese Versuche leitenden gröblichen Mißkennung der hohen Vorzüge unserer anschaulichen Notenschrift haben dieselben Vertreter bis in unsere Zeit hinein gefunden. Um 1817—30 machte die von Pierre Galin in Bordeaux aufgebrachte von Emile Chevé und Nanine Paris aufgenommene Methode des Meloplast, welche mit Th. Krauses „Wandernote" Verwandtschaft hatte, Aufsehen. Zu großer Bedeutung gelangte des Franzosen G. L. Bocquillons-Wilhem Uebertragung der sogenannten Lancasterschen Unterrichtsmethode (gegenseitiger Unterricht der Schüler) auf musikalisches Gebiet. Wilhem selbst (1781—1842) erzielte seit 1818 mit seinen Bestrebungen, welche mit denen Nägelis große Verwandtschaft haben, außerordentliche Erfolge, sodaß er zuletzt zum Generaldirektor des Musikunterrichts an sämtlichen Pariser Schulen er-

nannt wurde; die Frucht seiner Bemühungen ist die Entstehung der französischen Männergesangvereine (Orphéons), welche zu einer ähnlichen Blüte, wenigstens hinsichtlich ihrer Verbreitung und Mitgliederzahl gelangten wie die deutschen Liedertafeln (1852 wurde Ch. Gounod Generaldirektor sämtlicher Orphéons). Wilhems Methode wurde ungefähr gleichzeitig (1841) durch John Hullah in London und Abbé Jos. Mainzer in Manchester nach England importiert und hielt sich dort in großem Ansehen, bis sie durch John Curwens der Zifferschrift verwandte „Tonic-Solfa-Methode" aus dem Felde geschlagen wurde, welche bis heute eine immense Verbreitung im englischen Volks-Gesangunterricht hat (Wilhem, „Guide de la méthode élémentaire et analytique de musique et de chant 1821—24; J. Mainzer „Singschule" 1831 u. s. w. bis zu seiner letzten Schrift „Singing for the million" 1842; Curwen „Grammar of vocal music" 1843 und „The standard course of lessons and exercices on the Tonic-Solfa method 1861). Hier ist auch der Ort, der Verdienste Johann Nepomuk Schelbles (1789 bis 1837), des Begründers des Frankfurter Cäcilienvereins zu gedenken, der zwar kein großes Aufsehen gemacht, aber in aller Stille Gutes gewirkt und Anregungen gegeben hat, auf welche die später (im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts) allgemein werdende Pflege des Musikdiktats als systematisches Erziehungsmittel der Hörfähigkeit und Treffsicherheit zurückzuführen ist. Schelbles Bemühungen galten der Ausbildung des absoluten Ohres durch Lokalisierung und Centralisierung desselben beim Elementargesangunterricht auf wenige Töne mittlerer Lage. Starke Sensation machte auch vorübergehend die Methode Johann Bernhard Logiers (1777—1846), des Erfinders des eine normale Handhaltung beim Klavierspiel erzwingenden „Chiroplasten", zu dessen Fruktifizierung sich der Klaviervirtuos Friedrich Kalkbrenner 1818 mit Logier verband (vgl. Kalkbrenners „Méthode pour apprendre le pianoforte à l'aide du guidemains" 1830). Doch beschränkte sich Logiers Methode nicht auf den Chiroplasten. Aufsehen machte besonders seine Methode des Unisono-Ensemblespiels einer größeren Anzahl von Klavierschülern auf mehreren Klavieren; auch setzte er in seinem von Ad. B. Marx ins Deutsche übertragenen „System der Musikwissenschaft und der musikalischen Komposition" (1827) noch mancherlei Ideen zur

musikalischen Unterrichtsmethodik auseinander, welche vorübergehend großes Interesse erweckten, aber bald genug als auf ein Mechanisieren des Unterrichtes hinauslaufend erkannt wurden. So verschwand die „Methode Logier" nach etwa 25jährigem Ansehen (1816—1830), ohne merkliche Spuren zu hinterlassen.

Betreffen die Reformen Nägelis, Natorps, Galins, Wilhems, Schelbles und Logiers mehr nur die Methode der Unterweisung in den musikalischen Anfangsgründen, so faßten dagegen Gottfried Weber und Ad. Bernh. Marx eine Umgestaltung der Lehrmethode der eigentlichen Musiktheorie bezw. der Komposition ins Auge. Gottfried Weber (1779—1839), einer der vielen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich Verdienste um die Musikwissenschaft erwerbenden Musikliebhaber (er war zuletzt großherzoglich hessischer Generalstaatsprokurator in Darmstadt), ging mit mehr Glück als hundert Jahre früher Rameau dem Generalbaß zu Leibe, indem er an die Stelle der Bestimmung der Harmonien nach dem jeweiligen Baßtone die nach ihrer Klangbedeutung (als Durakkorde, Mollakkorde ꝛc.) zum Ausgange des Systems der Harmonik zu machen unternahm (Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst 1817—1821, 3 Bde.). Die seither auch in alle Generalbaßschulen (zuerst die Fr. Schneiders 1820) übergehende Bezeichnung der Durakkorde durch große und der Mollakkorde durch kleine Buchstaben (C, c), desgleichen die Stufenbezeichnung der Harmonien der Skala mit großen und kleinen Zahlen (III = Mollakkord der 3. Stufe, V = Durakkord der 5. Stufe u. s. w.) rührt von Gottfried Weber her. Die späterhin erfolgenden radikalen Umgestaltungen der Akkordbezeichnung mit dem Zwecke der gänzlichen Beseitigung der Generalbaßmethode (durch A. v. Öttingen 1866, H. Riemann seit 1873), knüpfen durchaus an Gottfried Weber an. Uebrigens war Weber neben seiner richterlichen Beamtenstellung wirklich ein (durch gründliche Privatstudien) wohlgeschulter Musiker, selbst Komponist, Cellospieler, Dirigent eines Musikvereins und 1824—39 als Begründer und Redakteur der in Mainz erscheinenden wertvollen Musikzeitung „Cäcilia" (nachher von S. Dehn fortgeführt bis 1848), eine in der musikalischen Welt hoch angesehene Persönlichkeit.

Die weitgehendsten Pläne zu einer Umschaffung der gesamten Methodik des Musikunterrichts entwickelte aber Marx, der es ver-

stand, sich zum Repräsentanten einer neuen Zeit aufzuwerfen („Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit“ 1841); zwar weckte er damit heftige Gegnerschaft (G. W. Fink „Der neumusikalische Lehrjammer“ 1842), blieb aber doch mit seinen Bloßstellungen gewisser Schwächen der herkömmlichen Lehrweise Sieger und erlangte mit seiner „Lehre von der musikalischen Komposition“ (1837—47, 4 Bde., wiederholt aufgelegt) unbestreitbar einen bedeutenden Einfluß auf Form und Anlage der Studienarbeiten der jungen Komponisten der nächsten Folgezeit.

Der 1795 zu Halle a. S. als Sohn eines Arztes geborene Adolf Bernhard Marx studierte auf Wunsch des Vaters Jurisprudenz, bildete sich aber nebenbei unter Türk zum Musiker, gab, als der Musikerberuf in ihm erstarkte, das Jus auf (nach Ausweis seiner „Erinnerungen“ [1865] lehnte er eine ihm angebotene Auditeurstelle in Stralsund mit ca. 2000 Thaler Einkommen trotz seiner gänzlichen Mittellosigkeit ab), und schuf sich in Berlin eine Stellung zunächst durch Klavier- und Theorieunterricht, weiterhin aber als Redakteur der von Schlesinger herausgegebenen „Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ (1824—30), in welcher Eigenschaft er lebhaft für das Studium und die Pflege der Klassiker, besonders auch Bachs eintrat. 1827 promovierte er in Marburg zum Dr. phil. und wurde 1830 zum Professor der Musik an der Berliner Universität ernannt (die Stellung wurde, aber eigentlich für Mendelssohn, neu geschaffen) und erhielt 1832 auch die Nachfolge Zelters als Universitätsmusikdirektor. Von dem mit Jul. Stern und Theod. Kullak 1850 begründeten Konservatorium trat er 1857 wieder zurück und zog es vor, Schüler privatim auszubilden. Der Erfolg seiner Kompositionslehre führte ihm strebsame Kunstjünger in Menge zu und so wirkte er hochangesehen bis zu seinem 1866 erfolgten Tode. Die Angriffe Marx' gegen die alten Lehrmethoden richteten sich hauptsächlich gegen deren Unterlassungssünden; mit Recht vermißte er in den verbreiteten Lehrbüchern, auch dem neuesten von S. Dehn (Harmonielehre 1840), jede Anleitung zu melodischer Gestaltung und thematischer Konstruktion, ja zur vernünftigen Harmonisierung gegebener Melodien, statt deren er nur einen Wust von akkordischer Terminologie und einander widersprechenden Regeln vorfand. Daß schon vor Marx eine die gerügten Fehler meidende und sich auf

den Standpunkt der modernen Kunst stellende Kompositionslehre geschrieben worden war (die Chr. Heinr. Kochs, vgl. S. 41), wußte Marx nicht, aber auch seine Gegner wußten es nicht; sonst würden sie wohl mit mehr Glück seine Angriffe abgewehrt oder wenigstens seine Größe nachdrücklichst herabgemindert haben. Bei der gänzlichen Verschollenheit des Kochschen Werkes machte Marx Aufsehen mit seiner darum so gut wie ganz neuen Lehre vom musikalischen Periodenbau (deren Kern die sehr anfechtbaren Trias von Begriffen: Gang, Satz und Periode bildet), und wurde so zum unbestrittenen ersten Vertreter einer Lehrweise, welche sich im Einklang mit der Kompositionspraxis der Gegenwart befände. Die übliche Spaltung der Lehrmethode in „Harmonielehre“ (Generalbaß) und „Kontrapunkt“ (nebst Kanon und Fuge), beide durch gesonderte Lehrer vertreten und als Ergebnisse verschiedener Epochen der Musikgeschichte nebeneinander fortbestehend, ohne eigentliche Vermittelung, jene sich fast ganz in eine wesenlose Systematik verlierend, diese mit der Praxis abgesehenen Regeln operierend, deren vor Jahrhunderten erfolgte Formulierung aber schon lange nicht mehr aufrecht zu erhalten war, machten es leicht, einer Methode den Weg zu bahnen, welche von der Melodie als der eigentlichen Seele der Musik ausging und den von jenen vorgebildeten technischen Apparat nach Bedarf allmählich in Thätigkeit setzte. Daß das Vorgehen auf dem von Marx betretenen Wege eine historische Notwendigkeit war, steht außer Frage; nur hatte er bereits Vorgänger in Koch und — Logier, dessen primitive, hyper-elementare Anläufe Marx mit überlegenem Verstande erneuerte und weiterführte. Das Bestechende einer solchen von A bis Z durchgeführten Hinleitung von dem Entwurfe kleiner Melodien bis zur vollständigen Ausführung von Symphonien, Oratorien und Opern konnte seine Wirkung nicht verfehlen; die Form der „Kompositionslehre“ blieb daher auch nun dauernd im Ansehen und eine ganze Reihe ähnlich angelegter, das gesamte Gebiet der Erziehung zum Komponisten umfassender Werke folgte dem Marxschen (Joh. Christ. Lobe: „Kompositionslehre oder Lehre von der thematischen Arbeit“ 1844 und „Lehrbuch der musikalischen Komposition“, 1850 bis 1867, 4 Bde., Simon Sechter „Die Grundsätze der musikalischen Komposition, 1853—54, 3 Bde. u. s. w.). Ein großer Vorzug der Marxschen Methode besteht in der an Logier und andere der oben ge-

nannten Pädagogen anknüpfenden Gesamtanlage, welche überall bestrebt ist, die Aufgaben dem jeweiligen Fassungsvermögen und Können des Schülers anzupassen und so sein Selbstvertrauen fortgesetzt zu stärken und zu steigern. In dieser Hinsicht sind ihm von seinen Vorgängern nur Jos. Riepel und H. Chr. Koch zu vergleichen, die aber freilich doch nur Ansätze zu solcher streng pädagogischen Anlage zeigen. Wenn heute sowohl das Werk Marx' wie auch seine Nachahmungen in der allgemeinen Schätzung zurückgegangen sind, so liegt das an ihrer allzugroßen Ausführlichkeit und übermäßigen Breite, welche sie fast nur noch für das Selbststudium (ohne Lehrer) geeignet erscheinen läßt. Thatsächlich ist die Marxsche Handhabung der Kompositionslehre doch heute wieder zu Gunsten einer mehr der von Marx bekämpften ähnlichen Ordnung des Studiengangs zurückgetreten. Als Komponist hat Marx keine Bedeutung erlangt; sein Hauptwerk ist das dramatischer Kraft und selbst einer gewissen Originalität nicht entbehrende Oratorium „Moses", das einige beifällig aufgenommene Aufführungen erlebte, aber bald in Vergessenheit geriet. Marx' Verdienste um die Pflege der Musik Bachs und Händels wurden bereits erwähnt; von seinen Schriften seien noch hervorgehoben die „Allgemeine Musiklehre" (1839, oft aufgelegt), „Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen" (1858) und „Gluck und die Oper" (1863). Ein wiederholt verheißenes, „Musikwissenschaft" zu betitelndes Werk kam nicht zur Ausführung. In Summa war Marx nicht, wofür er eigentlich gehalten sein wollte, ein Musikgelehrter, wohl aber ein achtenswerter, von ehrlicher Begeisterung für die großen Meister erfüllter Musikpädagoge.

§ 5. Aufschwung der musikhistorischen Studien.

Die durch Burney, Hawkins und Forkel schon zu Ende des 18. Jahrhunderts genommenen Anläufe zum eingehenden Studium der Musikgeschichte blieben zwar zunächst ohne Nachfolge, wenigstens verging mehr als ein halbes Jahrhundert ehe neue Versuche gemacht wurden, eine allgemeine Geschichte der Musik zu schreiben (Ambros, Fétis). Desto zahlreicher wurden aber die dankenswerten Vorarbeiten für eine allgemeine musikalische Geschichtsschreibung, die

mühevollen Ausschachtungen und Kleinarbeiten auf einzelnen beschränkten Gebieten der Musikgeschichte. Freilich hatten ja sowohl Forkels als der beiden Engländer Geschichtswerke allen nach Vertiefung historischen Wissens strebenden dargethan, wie sehr es bis dahin noch an solchen Spezialarbeiten fehlte. August Böckhs Pindarausgabe (1811) bildete den Anfang der eingehenden Untersuchung des Tonsystems der Griechen; bis dahin hatte man sich zumeist mit der Ventilierung der Frage genügen lassen, ob die Alten mehrstimmige Musik gekannt haben, und selbst nach Böckh fanden noch Phantastereien wie diejenigen Friedrich von Driebergs („Die mathematische Intervallenlehre der Griechen“ 1818 und eine ganze Reihe weiterer Schriften bis zu der „Kunst der Komposition, nach griechischen Grundsätzen bearbeitet“ 1858) Beachtung. Doch kann man sagen, daß mit dem Auftreten Friedrich Bellermanns („Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes“ 1840, „Anonymi scriptio de musica“ 1841, „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen“ 1847) und Karl Fortlages („Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt“ 1847) dem Dilettantismus auf diesem Gebiete ein Ende gemacht war und die besonnene Forscherarbeit Platz griff. Neben Fortlage und Bellermann ist noch der Franzose A. J. H. Vincent zu erwähnen, der von 1845—54 eine Anzahl kleiner wertvoller Arbeiten über die Musik der Griechen herausgab. Durch Bellermann und Fortlage war nun jedermann in Besitz des Schlüssels der griechischen Notenschrift gelangt; leider existierten bis dahin nur wenige Reste alter Melodienotierungen und erst dem letzten Viertel des Jahrhunderts blieb es vorbehalten, an einer größeren Zahl wertvoller Funde die erworbene Kenntnis umfassender zu bethätigen. Die rhythmische Skalentheorie der Griechen wurde in der Folge durch O. Paul („Die absolute Harmonik der Griechen“ 1866) und besonders durch Rudolf Westphal („Die Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker“ 1854—65 mit August Roßbach u. s. w.) eingehend untersucht und es folgten neue Ausgaben der antiken Musikschriftsteller (Marquards „Aristoxenos“ 1868); doch fällt die Mehrzahl der einschlägigen Arbeiten in die zweite Hälfte des Jahrhunderts.

In weit größerem Maßstabe erregte die Musik des Mittelalters das allgemeine Interesse der Historiker. Auch hier war trotz

Gerberts Herausgabe der großen Sammlung mittelalterlicher Schriftsteller über Musik und Burneys Veröffentlichung des Repertoires der Figuralgesänge der Sixtinischen Kapelle während der Karwoche noch alles zu thun. Dem Mangel eines Werkes, das ohne die Mühsale langjähriger Studien zur Entzifferung der älteren Mensuralnotierungen befähigte, wurde erst 1858 durch Heinrich Bellermanns „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts" abgeholfen; bis dahin waren alle die, welche an der Erschließung der Schätze der Polyphonie der niederländischen Epoche mitarbeiten wollten, darauf angewiesen, sich in das komplizierte und von den Zeitgenossen selbst mit häufigen Widersprüchen dargestellte Regelwesen einzuarbeiten und durch praktische Versuche sich Uebung im Uebertragen der alten Notierungen in moderne zu verschaffen. Die Verdienste der ersten Arbeiter auf diesem Gebiete: Siegfr. Dehn („Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert" 1837), J. Fr. Rochlitz („Sammlung vorzüglicher Gesangstücke" 1838 ff.), Abbate Alfieri (Raccolta di musica sacra 1841—46), Fürst Ney de la Moßkwa (Recueil de morceaux de musique ancienne 11 Bde., 1843) und Franz Commer Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI, 12 Bde., und Musica sacra, 26 Bde., fortgesetzt von Neithardt) und Karl Proske (Palestrinas Missa Papa Marcelli 1850, Musica divina, 4 Bde. 1853 ff., später fortgesetzt von Schrems und Haberl) sind deshalb sehr hoch anzuschlagen. Die Neuherausgabe der alten kirchlichen Werke weckte natürlich das Verlangen, dieselben wieder zu hören und führte zu einer nachhaltigen Hebung des arg zurückgegangenen kirchlichen Gesanges und erzeugte schließlich eine starke Reformbewegung, welche durch die Begründung des „Cäcilienvereins" (1867 durch Franz Witt) eine feste Organisation erhielt. Auch die Begründung des Berliner Domchors durch König Friedrich Wilhelm IV (1843) gehört zu den bedeutsamen Erscheinungen auf dem Gebiete der Wiederaufnahme des Studiums der älteren Kirchenmusik. Ungefähr gleichzeitig wurde auch das Interesse für die historische Entwicklung des evangelischen Kirchengesangs lebendig. Auch hier haben wir wieder der Verdienste hervorragender Musikfreunde zu gedenken — die Aera einer durch Fachmusiker vertretenen Musikwissenschaft war noch nicht angebrochen — voran des Geh. Obertribunalrats Karl von Winterfeld

in Berlin und des Rats vom obersten Gerichtshof in München Gottlieb Frhr. von Tucher. Winterfeld, der übrigens längere Jahre Kustos der Musikabteilung der Berliner Kgl. Bibliothek war, welcher er seine Schätze alter Musik vermachte, hatte über zwei der hervorragendsten italienischen Meister gearbeitet, ehe er sich speziell der Geschichte des evangelischen Kirchengesangs zuwandte. Zuerst erschien seine Schrift über Palestrina („Johannes Pierluigi von Palestrina" 1832), dann die in hohem Grade anregende umfassende Monographie über Johannes Gabrieli („J. G. und sein Zeitalter" 1834, 3 Bde.). Sein Hauptwerk aber ist „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes" (1843—47, 3 Bde.). Winterfeld war auch persönlich bemüht, die Schätze alter Kirchenmusik wieder tönend lebendig zu machen*). Auch Tucher kam auf dem Umwege über die Schätze der katholischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts („Kirchengesänge der berühmten älteren italienischen Meister" 1827, Beethoven gewidmet) zu der Sammlung protestantischer Kirchenmusik („Schatz des evangelischen Kirchengesanges" 1848, 2 Bde.). Eine starke Anregung zum Studium der polyphonen Kunst des 16. Jahrhunderts geht übrigens zurück auf ein Preisausschreiben des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, welches die beiden Schriften von Fétis und Kiesewetter über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst (beide 1829) veranlaßte und auch Commer den Anstoß zur Veröffentlichung seiner großen Sammlung gab. In England trat die 1840 begründete Musical Antiquarian Society (E. F. Rimbault, E. J. Hopkins u. a.) mit Neudrucken älterer Werke, auch weltlicher, hervor (Madrigale, Fancies, Balletts ꝛc. aus dem 16. und 17. Jahrhundert, aber auch Kirchenmusik, 19 Bde.). Das Interesse für ältere weltliche Musik wurde nur langsam wach; Kiesewetters „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stils" (1841), sowie K. Ferd. Beckers „Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhundert" (1840) gaben da den ersten Anstoß; auch die (nicht übertragene, sondern

*) Vergl. Arthur Prüfer, Briefwechsel zwischen K. von Winterfeld und Eduard Krüger, 1898.

die Originalnotierung weitergebende) Mitteilung der Melodien der Jenaer Minnesängerhandschrift im 4. Bande von Fr. Heinr. von der Hagens „Minnesänger" (1838—56), sowie Ferd. Wolfs gelehrte Studie „Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche" müssen hier genannt werden. Die später so große Ausdehnung gewinnenden Studien auf dem Gebiete der älteren Notierungen des gregorianischen Kirchengesangs wurden zuerst angeregt durch J. v. Sonnleithners vermeintliche Auffindung (1827) einer in der Klosterbibliothek zu St. Gallen befindlichen Kopie des angeblich von Gregor I. selbst notierten römischen Antiphonars. Das St. Gallener Antiphonar wurde 1851 im Facsimile von L. Lambillotte herausgegeben; der Abbé Normand (pseud. Theoph. Nisard), J. L. d'Ortigue, Pater Anselm Schubiger (1815—1888) waren unter den ersten, welche sich in das Studium der Choralnotierung ohne Linien (Neumen) vertieften; besonders ist Schubigers „Die Sängerschule St. Gallens" (1858) hervorzuheben. Während der Hofrat Raphael von Kiesewetter (1773—1850, der Oheim von A. W. Ambros) nur eine größere Zahl von anregenden Monographien über musikhistorische Themata verfaßte (auch historische Aufsätze für die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung) und eine große Sammlung von Uebertragungen niederländischer Kompositionen*) anlegte, welche er der Wiener Hofbibliothek hinterließ, erstand in dem Belgier François Joseph Fétis (geb. 1784 zu Mons, gest. 1871 in Brüssel) der Musikwissenschaft ein durch umfassende Bildung, bewundernswürdigen Fleiß und beispiellose Leistungsfähigkeit sich zu einer dominierenden Stellung erhebender Vertreter. Fétis war 1821 Kompositionsprofessor am Pariser Konservatorium geworden und hatte 1827 die Verwaltung der hochbedeutenden Bibliothek der Anstalt übernommen, bereits 1826 eine zu hohem Ansehen gelangende Musikzeitung begründet, die „Revue musicale" (1835 mit der „Gazette musicale" vereinigt; die Zeitung bestand als „Revue et Gazette musicale" bis 1880) und auch als Musikreferent des „Temps" und „National" sich eine gewichtige Stimme erworben. Da er auch

*) Doch ließ er es nicht beim Sammeln bewenden; Hanslick (Gesch. d. Konzertwesens in Wien S. 140) nennt die Matineen in Kiesewetters Hause geradezu die ersten „historischen Konzerte" Wiens.

als Komponist hervortrat (in Paris wurden 1820—32 sechs Opern, sowie auch Symphonien u. a. von Fétis aufgeführt) und mit seinen ersten theoretischen Unterrichtswerken (Harmonielehre 1824, Kontrapunkt und Fuge 1825, Partiturspiel 1829) sich auch als vortrefflicher Unterrichtsmethodiker vorstellte, so war er bereits ein hochangesehener Vertreter der Musikwissenschaft, als er 1832 an die Spitze des vollständig zu reorganisierenden, in eine Staatsanstalt verwandelten Brüsseler Konservatoriums berufen wurde, welches nun bald rivalisierend neben das Pariser Konservatorium trat und bis heute eine erste Stelle behauptet. Das Hauptwerk Fétis' ist sein großes Tonkünstlerlexikon „Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique“ (1837—44 8 Bde., 2. Aufl. 1860—65, Supplement von A. Pougin 1878—80). Dasselbe reproduziert nicht nur die älteren Lexika, sondern bringt auch abgesehen von deren umsichtiger Weiterführung bis auf die Gegenwart eine Fülle wertvollen, auf eigenen Studien beruhenden Materials über die älteren Epochen hinzu, sodaß es bis auf den heutigen Tag eins der allerbedeutendsten historischen Quellenwerke bildet. Nur allzu geflissentlich haben diejenigen, welche in der Folge Fétis abgeschrieben haben, einzelne Irrtümer und Flüchtigkeiten desselben aufgebauscht, welche aber die umfassenden Verdienste des unermüdlichen Forschers nicht in Frage stellen können. Das mit Fétis „Biographie universelle“ gleichzeitig erscheinende von Gustav Schilling (1803—1881) unter Mitwirkung einer großen Anzahl anderer Schriftsteller herausgegebene „Universallexikon der Tonkunst“ (1835—38, 6 Bde; 2. Aufl. 1840—42) ist zwar zur Ergänzung der Materialien über die ersten vier Dezennien des 19. Jahrhunderts wertvoll, aber zufolge der Vielköpfigkeit seiner Redaktion inhaltlich sehr ungleich und steht an Weite des Blicks und Schärfe des Urteils sehr stark hinter Fétis zurück, der natürlich für die späteren Bände der ersten und die ganze zweite Auflage den positiven Inhalt von Schillings Lexikon gründlich benutzt hat. Uebrigens ist das Universallexikon von sämtlichen Schriften des sehr fruchtbaren Schilling bei weitem die wertvollste. Späterhin unternahm Fétis auch noch die Ausarbeitung einer allgemeinen Musikgeschichte (Histoire générale de la musique 1869—76, 5 Bde.), die er aber nur bis ins 15. Jahrhundert führen konnte, so daß für die

späteren Zeiten in der Hauptsache nur die Biographie universelle die Resultate seiner Studien bietet. Von Fétis' sonstigen Schriften ist besonders sein Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie (1844) hervorzuheben. Seine hochbedeutende Bibliothek kaufte nach seinem Tode der belgische Staat an.

Die universelle Richtung der musikalischen Studien Fétis' ist eine durch den Reichtum ihrer Ergebnisse in hohem Grade imponierende; wenn auch die Spezialforschungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts viele seiner Angaben im Detail berichtigt haben, so hat doch das Jahrhundert keinen zweiten Musikforscher aufzuweisen, der mit ähnlicher Souveränität alle Gebiete unserer Kunst beherrschte. Die Klavierunterrichtsmethode, die Gesangsmethode, die gesamte Theorie, die Instrumentenkunde verdanken ihm systematische Darstellungen, welche dauernden Einfluß gewannen. Seine Neigung zur Entwicklung und Durchführung allgemeiner Gesichtspunkte hat ihn wohl hie und da zu gewagten Konstruktionen verleitet, welche sich nicht durchweg aufrecht erhalten ließen, aber unbestreitbar hat er den ersten kräftigen Anstoß gegeben für das Erstehen einer Musikforschung im großen durch Erwecken des Verständnisses für die Bedeutung von Epochen und Stilgattungen und durch Hinlenkung des Interesses auf die fortschreitende Umbildung leitender Ideen u. s. w. Zu den durch Fétis angeregten Arbeiten gehören z. B. diejenigen Ed. de Coussemakers (1805—76), eines gründlich musikalisch gebildeten belgischen Juristen (Mémoire sur Hucbald 1841, Histoire de l'harmonie au moyen-âge 1852 u. s. w., besonders aber seine Fortsetzung der Gerbertschen Sammlung mittelalterlicher Schriften über Musik „Scriptores de musica medii aevi" 1864—76, 4 Bde.). So bereitete die erste Hälfte des Jahrhunderts wenigstens in umfassender Weise den Boden für die in der zweiten Hälfte einsetzenden gründlichen Detailstudien auf musikhistorischem und theoretischem Gebiete, welche schließlich gegen Ende des Jahrhunderts zur Aufstellung einer vielgliederigen selbständigen Musikwissenschaft führten, die mit einer großen Anzahl ausgezeichneter Vertreter neben die anderen Kunstwissenschaften mit dem Anspruche auf volle Anerkennung auch seitens des Staates und der Gesetzgebung treten konnte.

§ 6. Das Virtuosentum.

Eine merkwürdige Periode starker Hervordrängung des virtuosen Elements gipfelt im zweiten Viertel des Jahrhunderts. Wenn auch das Violinvirtuosentum bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurückzuverfolgen ist und auch das Virtuosentum auf andern Instrumenten (Gambe, Violoncell, Horn, Flöte, Oboe, Klarinette ꝛc.) wenigstens seit Aufkommen des neuen Instrumentalstils um die Mitte des 18. Jahrhunderts sich lebhafter entwickelte, so erreicht doch das Reisevirtuosentum, diese moderne Wiedergeburt der „fahrenden Spielleute", unzweifelhaft seinen Höhepunkt, nachdem das Pianoforte sich zum Könige aller Instrumente ausgewachsen hat. Aber das Auftreten des neuen Rivalen spornt auch die andern Instrumente zu neuem höchsten Anstrengen an und so kommt es, daß thatsächlich auf einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum zusammengedrängt die erstaunlichsten Ausnahmsleistungen auf den verschiedensten Instrumenten einander überboten. Die Klavierspieler Moscheles, Thalberg, Liszt, Chopin und Henselt, Klara Schumann, Th. Döhler, Alex. Dreyschock und die Geiger Spohr, Paganini, Vieuxtemps, Ole Bull, Lipinski, Beriot, der Cellist Servais u. s. w. ringen ungefähr gleichzeitig um die Palme, so daß das große Publikum den einander in rapider Folge drängenden Glanzleistungen verwirrt und verblüfft gegenübersteht.

„Für das Virtuosentum ist diese Periode (1830—1848) die wichtigste; seine höchste Glanzentfaltung, sein Ruhm, Glück und Ende liegen darin. Man kann die Herrschaft der souveränen Virtuosität etwa von 1836 (Thalbergs erster epochemachender Saison) bis zum letzten Konzertjahre Liszts 1846 datieren. Was vorausging war das Wetterleuchten vor diesen Erscheinungen, was nachfolgte ihr Verglühen"*). Diese Herrschaft des Virtuosentums giebt einen wichtigen ergänzenden Zug zu dem Bilde, das wir von der Umwandlung des öffentlichen Musiktreibens entwarfen. Waren die Virtuosen früherer Zeit auf Fürstenhöfe und die Gunst des hohen Adels oder doch

*) Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien, 1869, S. 325.

überhaupt eines hervorragenden Mäcenatentums angewiesen, so kommt nun die Zeit wo die breiten Schichten des „großen Publikums" die Konzertsäle füllen und die Erfolge machen. Der Zusammenschluß der Musikfreunde zu großen Konzertgesellschaften hat den privaten Aufwendungen für die Kunst ein Ziel gesetzt und dieselben wesentlich eingeschränkt. „Die Kunst wird allmählich immer mehr demokratisiert" *). Eine wichtige Folge dieser Wandlung ist die dauernde Hebung des Selbstgefühls der Künstler; die beispiellosen Triumphe, welche die größten Virtuosen erringen, die an Vergötterung grenzenden Huldigungen, welche ihnen tausendköpfige Zuhörerschaften darbringen, machen sie zu Königen und geben ihnen auch den Stolz von Königen. Vereinigen solche Künstler mit ihrem sieghaften technischen Können schöpferische Potenz und die heilige Begeisterung für die wahre Kunst und die Werke der großen Meister, so ist ihnen die Macht über die Massen wohl zu gönnen, da sie zum Heile der Kunst gereichen muß; im anderen Falle freilich, wo nur der Hexenmeister angestaunt wird, bei dem man über das unbegreifliche Wie ganz vergißt nach dem Was und Wozu zu fragen, droht die ernste Gefahr der Verirrung in ein geradezu kunstfeindliches äußerliches Wesen. Darum scheidet sich die große Schar der gefeierten Virtuosen nicht nur dieser Jahre, sondern auch der Folgezeit in zwei auseinanderzuhaltende Gruppen: die großen Interpreten, die danach ringen, die Meisterwerke voll zur Geltung zu bringen, und die eigentlichen Virtuosen, die um den Erfolg bei der Menge nur um ihrer selbst willen buhlen; sind die dieser zweiten Kategorie angehörenden selbst Komponisten — und nur wenige waren das nicht —, so ist ihr Einfluß auf den Kunstgeschmack ein unheilvoller und nur auf Umwegen kann auch aus ihrem Schaffen positiver Vorteil erwachsen. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, daß der ganzen Richtung auf das Virtuose (seit etwa 1760) doch thatsächlich die Musik eine ganz gewaltige Bereicherung der technischen Mittel verdankt, über welche die Komponisten frei verfügen können.

Nur klein ist die Zahl der Künstler, welche selbst Komponisten ausgesprochener Eigenart waren und ihre Bedeutung als Virtuosen den Vorträgen ihrer eigenen Schöpfungen verdanken, wie Joh. Field

*) Hanslick a. a. O.

und Frédéric Chopin; Spohr war doch als Spieler zu vielseitig, um ihn mit diesen beiden zusammen zu nennen. Hält man eine Konzertstatistik unserer Tage neben die Programme dieser Blütezeit des Virtuosentums, so ist der auffallendste Unterschied das heutige erdrückende Dominieren der großen Meister, die damals entweder schon heimgegangen waren oder doch im Zenith ihres Schaffens standen; heute würde man es den Virtuosen sehr verübeln, wenn sie auch nur annähernd in einem ähnlichen Maßstab sich mit eigenen Werken produzieren wollten, wie es damals als selbstverständlich hingenommen wurde. Der gefeiertste Klaviervirtuose jener Jahre, den nur Liszt zu überstrahlen vermochte, Sigismund Thalberg (geb. 1812 zu Genf, gest. 1871 zu Neapel), war wohl der erste Klavierspieler, der es wagte, ganze Konzertprogramme nur mit seinen Kompositionen zu besetzen und zwar mit dem Erfolge, daß seine brillanten Phantasien eine immense Popularität erlangten und von aller Welt gespielt wurden. Sein Beispiel fand schnell Nachfolger. Selbst Liszt, der größte der großen Interpreten, spielte in dieser Zeit überwiegend eigene Kompositionen und zwar zumeist wie Thalberg Phantasien über beliebte Melodien und – wodurch er sich ein großes Verdienst erwarb, Transskriptionen Schubertscher Lieder. Erst das Beispiel Klara Wiecks, der nachherigen Gattin Robert Schumanns, brachte Beethovensche Klaviersonaten auf die Konzertprogramme. Eine große Rolle spielten die freien Improvisationen der dafür beanlagten Künstler auch in öffentlichen Konzerten jener Zeit. Den Anfang hatte damit Hummel gemacht und in seine Fußstapfen war zunächst Moscheles getreten. Johann Nepomuk Hummel (geb. 1778 zu Preßburg, gest. 1837 in Weimar) darf auch zu den Komponisten gezählt werden, welche im Vortrage eigener Werke ihre Bedeutung als Virtuosen hatten; doch verblich sowohl sein Spiel als seine aus Mozart erwachsene, aber in zierliches Beiwerk zerflossene Schreibweise vor den kräftigeren Tönen und Manieren der Thalberg-Liszt-Epoche. Ignaz Moscheles (geb. 1794 zu Prag, gest. 1870 zu Leipzig), als Komponist keineswegs ohne Eigenart, mit einem romantischen Hauch über einer durchaus klassizistischen Gesamttendenz, ist einer der ersten Virtuosen, die ihren Ruhm der pietätvollen Interpretation der Klassiker verdanken; besonders hat er zeitlebens an der innigsten Verehrung Beethovens

festgehalten, zu dem er früh in Beziehung trat, als er in Wien unter Albrechtsberger und Salieri Studien machte (Beethoven übertrug 1814 Moscheles die Ausarbeitung des Klavierauszugs seines „Fidelio“). Zu den eigentlichen Reisevirtuosen kann man Moscheles kaum zählen, da derselbe schon seit 1821 in London und sodann seit 1843 in Leipzig (am Konservatorium) eine umfangreiche Thätigkeit als Lehrer entfaltete. Von seinen zahlreichen Klavierkompositionen (sieben Konzerte, mehrere Sonaten, Kammerensembles 2c.) stehen wenigstens die beiden klassisch zu nennenden Etudenwerke op. 70 (24 Studien) und 95 (Charakteristische Studien) allgemein in dauerndem Ansehen. Seine Briefe und Tagebücher gab seine Witwe heraus („Aus Moscheles' Leben“ 1872, 2 Bde.).

Das unruhige Wanderleben der Virtuosen, wie es sich um diese Zeit immer mehr entwickelte, schließt ja eine eigentliche Seßhaftmachung derselben aus. Wie Sternschnuppenschwärme durcheilen sie gegenseitig ihre Bahnen kreuzend Europa und durchqueren auch bereits den Ocean, um ihren Ruhm über den Erdball zu verbreiten und Gold einzuernten. Doch bilden naturgemäß einige größere Städte, besonders Paris und London, natürliche Sammelstätten und Gravitationspunkte, auch die Stätten, wo die Rivalen ihre Duelle ausfechten. In Paris finden wir in der Mitte der dreißiger Jahre außer den Konservatoriumsprofessoren (Zimmermann, Kalkbrenner, Herz 2c.) und der von Herz, Kalkbrenner und Moscheles gebildeten vorzüglichen Pianistin Félicité Denise Pleyel (geb. Moke), der Gattin Camille Pleyels, Liszt, Chopin, Thalberg und dazu Paganini, Lipinski, Ole Bull gleichzeitig zu längerem Aufenthalte domiziliert. Wien hat nach dem Tode Beethovens und Schuberts seine Bedeutung als prominentes Centrum des deutschen Musiklebens fast ganz verloren, während Berlin und weiterhin besonders Leipzig zu neuen Centren sich ausbilden.

§ 7. Wiener Tänze.

Aber während mit dem eindringenden Rossinismus die ernste Kunst in Wien sichtlich zurückging, die Meisterwerke der großen Wiener Klassiker selten gehört wurden, die Singübungen der Gesellschaft

der Musikfreunde wieder einschliefen und auch eine ernsthafte Musikzeitung keinen Boden fand (Wien war von 1824—41 ohne eine solche), führte die alte Liebhaberei der Wiener für graziöse Tanzmusik, der wir ja bereits eine Menge reizender Blüetten unter dem Namen von Ländlern, Deutschen, Menuetten u. s. w. von Mozart, Haydn, Beethoven, Clementi und Schubert verdanken (zumeist für die Bälle in der Redoute geschrieben), zu einer förmlichen Hochblüte der Wiener Tanzmusik, welche die Augen der Welt auf sich zog. Die Namen Lanner und Strauß bedeuten in der That mehr als ephemere Erscheinungen am Wiener Kunsthimmel; in ihnen kommt sozusagen der Wiener Volkscharakter zu seinem prägnanten musikalischen Ausdrucke: fast italienische Melodienfreudigkeit verrät die Neigung zu skrupellosem Daseinsgenuß, aber eine gewisse Noblesse und Pikanterie, die an französisches Wesen anklingt, mischt sich in höchst origineller Weise mit echt deutscher Treuherzigkeit, die oft ans Sentimentale streift. Sehr mit Unrecht hat man im neunzehnten Jahrhundert und zeitweilig auch schon im achtzehnten die Tanzmusik über die Achsel angesehen; mit Verwunderung erkennt die historische Forschung unserer Tage, welcher Schatz echter, bester Musik in den Tanzstücken vergangener Jahrhunderte vergraben liegt: scheint es doch fast, als hätten in der ganzen Zeit, wo das Lied brach lag, die besten Meister ihr schlicht lyrisches Empfinden, ihre naive Weltfreude gerade in diesen Formen der Nachwelt offenbart (J. W. Franck, Schein, Scheidt, Rosenmüller, Lully, Fux, Telemann, J. S. Bach, J. Fr. Fasch, Chr. Förster u. s. w.). So wenig diese zumeist als Kirchenkomponisten berühmten Meister sich ihrer die Mitwelt und — noch uns heutigen entzückenden Pavanen, Galliarden, Menuetten, Bourrées, Rigaudons, Gigues, Gavotten und Passepieds schämten, brauchen sich die Wiener ihrer Ländler und Walzer zu schämen und die Wiener Tonkünstlersozietät hat der seltsamen Mißkennung des hohen ästhetischen Wertes der mindestens dem Volksliede voll ebenbürtigen guten Tanzkomposition einen für alle Zeiten klassischen Ausdruck gegeben, als sie im Jahre 1830 die Aufnahme Josef Lanners mit der Motivierung verweigerte „weil er bei der Tanzmusik ist“ *). Das Wien von 1899 hat diese Scharte ausgewetzt, indem es dem letzten großen Strauß, dem Schöpfer der

*) Hanslick a. a. O. S. 17.

„Geschichten aus dem Wiener Wald", ein Ehrengrab in der Reihe der großen Wiener Tonmeister votierte.

Die überknappen Formen des Wiener Walzers zu Anfang des 19. Jahrhunderts wurden zuerst von Josef Lanner (1801—1843) und Johann Strauß d. ä. (1804—1849) wesentlich erweitert durch Vergrößerung der Anzahl der selbständigen Teile, Vorausschickung einer längeren Einleitung und Anfügung einer Coda, aber auch durch Verfeinerung der Instrumentierung unter Nutzung des durch die Romantiker angebahnten Umschwungs in der Orchesterbehandlung. Doch ist freilich nicht zu übersehen, daß schon manche von Haydns Menuetten die ursprüngliche Tanzform stark erweitert hatten und daß Webers „Aufforderung zum Tanz" ein erster Vorläufer der „Walzerketten" oder „Walzerpartien" ist. Auch die um die Wende des Jahrhunderts beliebten erweiterten Polonaisen bereiten hier vor. Diese überleitenden Erscheinungen schmälern aber nicht das Verdienst der genannten Wiener Walzerkönige, den speziellen Wiener Geist zu breiter Aussprache gebracht zu haben. Aus einem Liebhaberquartett, dem der ältere Strauß als Bratschist angehörte, entwickelte Lanner ein vollständiges Orchester, mit dem er seine Tänze zur Aufführung brachte. Schon 1825 begründete Joh. Strauß eine eigene Tanzkapelle und die beiden Genossen wurden zu eifrigen Rivalen. „Sperl" und „Volksgarten" wurden nun durch Strauß und Lanner die beliebtesten Konzertlokale *). Strauß trug durch Konzertreisen mit seinem Orchester den Ruhm der neuen fröhlichen Wiener Kunst in die weite Welt (bis nach Paris und London). Joseph Labitzky (1802 bis 1881) bildete 1834 in Karlsbad, Joseph Gungl (1810—1889) 1843 desgleichen in Berlin ein Orchester mit der speziellen Absicht, in Lanners und Strauß' Fußstapfen zu treten; beide (ebenfalls geborene Oesterreicher) erlangten mit ihren eigenen Tanzkompositionen fast die gleiche Beliebtheit. Der jüngere Johann Strauß (Sohn), der 1844 ebenfalls ein eigenes Orchester ins Leben rief, fand zwar später seinen Schwerpunkt in der Komposition von Operetten; aber auch diese haben ihren besten Kerninhalt in echten Wiener Walzern, und seinen unvergänglichen Ruhm, seine bleibende Bedeutung zum mindesten für die Musikgeschichte Wiens, verdankt er seinen früheren,

*) Hanslick a. a. O. S. 364.

vor den Operetten geschriebenen Walzern, von denen „An der schönen blauen Donau“ so populär wurde wie Haydns „Kaiserhymne“.

Als einer Parallelerscheinung, doch von minderer Bedeutung, müssen wir hier der Pariser Quadrillenkomponisten, der Brüder Philipp Musard und Alfred Musard, gedenken, deren Kunst aber in die Operette (Hervé-Offenbach) überführt und des treuherzig-biederen Elementes entbehrt, das den Wiener Walzer edelt.

§ 8. Die Kapellmeister.

Nur selten hat die neuere Musikgeschichte die Thatsache zu verzeichnen, daß die höchsten und einflußreichsten Dirigentenstellungen den hervorragendsten schöpferischen Meistern verliehen werden. Während wir im 15.—16. Jahrhundert die Großmeister der kirchlichen Komposition (H. Isaak, Th. Stoltzer, J. Okeghem, L. Senfl, Palestrina, O. Lasso u. s. w.) fast durchweg in den höchsten Ehrenstellungen antreffen und auch im 17.—18. Jahrhundert die berühmtesten Opernkomponisten (Monteverde, Cavalli, Cesti, Scarlatti, Lully, Rameau, Händel, Jomelli u. s. w.) zugleich die souveränen Leiter der musikalischen Verhältnisse sind, wird in neuerer Zeit eine solche Kombination mehr und mehr Ausnahme. Selbst die Tradition, besonders gewisse angesehene Organisten- und Kirchenkapellmeisterstellen mit hervorragenden Komponisten zu besetzen (wir denken an die Organisten und Kapellmeister der Markuskirche in Venedig, an das Leipziger Thomaskantorat u. s. f.), ist mehr und mehr ins Wanken gekommen und der Komponistenberuf erscheint mehr und mehr unvereinbar mit einem bestimmte Pflichten auferlegenden Amte. Einzig und allein die Thätigkeit des Lehrers, sei es die an einem der großen Konservatorien oder die private, scheint dem Komponisten die freie Verfügung über die für sein Schaffen unentbehrliche Zeit und Kraft zu belassen. Freilich sind wohl nur wenige Fälle zu verzeichnen, daß Komponisten es verschmäht haben, erste Dirigentenstellen zu bekleiden; in der Mehrzahl der Fälle blieben vielmehr die Bewerbungen um solche Stellen seitens der Männer, welche die Geschichte die bedeutendsten nennt, erfolglos. Die vier großen Wiener

16

Meister Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert haben es nie zum „Hofkapellmeister" gebracht. Ob die Belastung mit der Bürde eines solchen Amtes einen von ihnen ernstlich im Schaffen behindert hätte, muß zum mindesten in Frage gestellt werden; auch sind ganz gewiß nicht derartige Erwägungen der Grund gewesen, weshalb man sie zurücksetzte; komponierten doch alle die Hofkapellmeister und Hofkompositeure in großem Maßstabe. Es wäre ja freilich unbillig, von denjenigen Instanzen, welche über diese Besetzungen zu entscheiden haben, den sichern Blick für das Erkennen des Genies zu fordern. Halten wir nun Umschau, wie es in dem auf Beethovens Tode folgenden halben Jahrhundert in dieser Hinsicht steht, so ist die Sachlage kaum anders. Mit wenigen Ausnahmen finden wir die ersten Stellen besetzt mit achtbaren, aber nicht hervorragenden Tonkünstlern, mit Routiniers, aber nicht mit Genies. Kein Wunder, daß sich darum in dieser Zeit der Begriff der „Kapellmeistermusik" bildete, der Komposition von Amts wegen, ohne innere Nötigung; wenn auch eine gewisse Uebertreibung und ungerechte Härte mit solcher summarischen Abfertigung verbunden ist, so ist doch dieselbe nur allzubegreiflich für eine Zeit, wo die Romantik immer kecker ihr Haupt erhob und neue Ideale predigte. Einen nicht komponierenden Opernkapellmeister finden wir zu jener Zeit in Paris, wo der begeisterte Verehrer der deutschen Musik François Antoine Habeneck (1781—1849) 1826 bis 1846 die große Oper dirigierte (auch sein Nachfolger Narcisse Girard [1797—1860] komponierte nicht); zu London stand ein halbes Jahrhundert (seit 1830) Michele Costa (1810—84) an der Spitze der Oper und der Konzerte, ein Mann, der nur in jüngeren Jahren ein paar Opernversuche gemacht hat, jedenfalls früh den Komponisten hinter den Dirigenten zurückstellte. Von den Berliner Kapellmeistern ragt der 1821—41 funktionierende Spontini über den Schablonenkomponisten hinaus, noch mehr sein Nachfolger als Generalmusikdirektor Jakob Meyerbeer; Mendelssohn kann man nicht mehr zu den Berliner Kapellmeistern zählen, da er nur 1841 bis 1842 sozusagen auf Urlaub von Leipzig aus die Freuden eines Generalmusikdirektors in Berlin kostete und bald verzichtete. Der 1842 als Kapellmeister der Hofoper und Dirigent der Symphoniekonzerte der kgl. Kapelle angestellte Wilhelm Taubert (1811—91), schon seit 1831 Leiter der Hofkonzerte, 1869 als Oberkapellmeister pensioniert, lebt nur

noch in seinen „Kinderliedern“; seine zahlreichen sonstigen Werke aller Art (Musik zu Shakespeares „Sturm“ und der „Medea“ des Eurypides, Opern „Macbeth“, „Cesario“ u. a.) sind vergessen. Auch Heinrich Dorn (1804—92), der zuerst Theaterkapellmeister in Königsberg (1828), Leipzig, Hamburg (1832) und Riga war, 1843 als städtischer Musikdirektor in Köln den Grund zum nachherigen Konservatorium gelegt hatte und 1849 nach Berlin als Hofopernkapellmeister berufen wurde, hat sich durch heitere Lieder sein Andenken gesichert, während seine zahlreichen Opern („Die Nibelungen“ 1854) und sonstige Werke der Vergessenheit anheim fielen. Schätzenswert war seine Thätigkeit als Musikkritiker. Seine Selbstbiographie erschien 1870—79 („Aus meinem Leben“ 6 Teile). Nur zwei Jahre (1847—49) wirkte in Berlin Otto Nicolai (geb. 1810 in Königsberg, gest. 1849 in Berlin), der Komponist der „Lustigen Weiber von Windsor“, ein Schüler B. Kleins und Zelters, sowie Bainis in Rom, der vorher seine Zeit zwischen Wien (als Opernkapellmeister) und Italien (wo er für einen echten italienischen Maestro galt) geteilt hatte, übrigens in Wien 1842—47 zum erstenmal nicht von einem dilettantischen Komitee abhängige „Philharmonische Konzerte“ des Hofopernorchesters ins Leben gerufen hatte (die Vorläufer der gleichnamigen seit 1854 bestehenden). Die „Lustigen Weiber“ allein bewahren Nicolai vor dem Schicksale, kurz und gut zu den Kapellmeistern geworfen zu werden. Seine „Tagebücher“ erschienen 1892, seine Biographie schrieb H. Mendel (1868). Die Reihe der Berliner Kapellmeister dieser Epoche schließt Franz Gläser (1798—1869), 1830—42 Kapellmeister am Königstädtischen Theater, vorher in Wien, nachher in Kopenhagen, ein am Prager Konservatorium ausgebildeter Böhme, dessen Singspiel „Des Adlers Horst“ (1832) sich längere Zeit hielt, doch jetzt mit seinen übrigen Bühnenwerken verschollen ist. Auch Franz Lachner (geb. 1803 zu Rain in Oberbayern, gest. 20. Januar 1890 in München), den wir als Jugendfreund Schuberts kennen, hat zum mindesten durch seine sieben großen Orchestersuiten, welche eine eigenartige Verschmelzung der Kunst Bachs mit der Beethovens anstreben, Anspruch auf eine höhere Wertung; es steht zu hoffen, daß dieselben noch einmal wieder hervorgesucht werden, wenn man beginnen wird, die Gräber des 19. Jahrhunderts zu durchforschen. Lachner wirkte zuerst 1826 am Kärthner=

thortheater in Wien, 1834—36 als Hofkapellmeister in Mannheim und 1836—68 (wo die Wagner-Aera ihn zum Rücktritt veranlaßte) als Hofkapellmeister (Generalmusikdirektor) in München. Seine Opern, Oratorien, Kirchenkompositionen, Symphonien und Kammermusikwerke haben sich bei aller Solidität der Faktur nicht als dauernd lebensfähig erwiesen. Zwei Brüder Lachners, die an Bedeutung erheblich hinter ihm zurückstehen, repräsentieren würdig das derzeitige Kapellmeistertum: Ignaz Lachner (1807—95), neben Franz am Kärnthnerthortheater in Wien 1826, 1831 zweiter Kapellmeister in Stuttgart, 1842 zweiter Kapellmeister in München, in der Folge in Hamburg (1853), Stockholm (1858) und Frankfurt a. M. (1861), 1875 pensioniert, und Vincenz Lachner (1811—1893), der 1836 bis 1873 Hofkapellmeister in Mannheim war, dann aber zurückgezogen in Karlsruhe lebte. Beide Brüder Franz Lachners haben sich auf allen Gebieten kompositorisch bethätigt, doch ohne über den Standpunkt leichter Gefälligkeit und formaler Glätte hinauszukommen.

In Dresden hatte K. M. von Weber schwer zu kämpfen gehabt gegen das mit der alten italienischen Oper in das neue Jahrhundert überständigen italienischen Kapellmeistertum (Morlacchi starb erst 1841). Heinrich Marschner, dessen „Heinrich IV. und Aubigné“ Weber aufgeführt hatte, war 1822 nach Dresden gezogen und als Musikdirektor an der Oper angestellt worden; als er nach Webers Tode die gehoffte Nachfolge nicht erlangte und daher zunächst nach Leipzig ging (von dort 1831 als Hofkapellmeister nach Hannover), zog an seiner statt in Dresden Karl Gottlob Reißiger ein, einer der Hauptrepräsentanten des echten Kapellmeistertums dieser Zeit mit seinen Vorzügen und Schwächen. 1798 zu Belzig bei Wittenberg geboren, in Leipzig erzogen, hatte Reißiger einige Wanderjahre (mit Stipendien) in Wien, München und Italien verbracht, in Berlin, wo er einige Zeit am kgl. Institut für Kirchenmusik lehrte, Pläne für ein staatliches Konservatoruim ausgearbeitet, und 1826 im Haag das Konservatorium organisiert, gab aber alle pädagogischen Ambitionen auf, als er 1827 in Marschners Stelle in Dresden einrückte, wo er später zum Hofkapellmeister avancierte und am 7. November 1859 sein Leben beschloß. Eine Anzahl Opern, deren Ouvertüren noch in Gartenmusiken fortleben („Die Felsenmühle“), Messen,

Kammermusikwerke, Klaviersachen („Webers letzter Gedanke") und besonders viele Lieder machten Reißigers Namen weit bekannt; als Liederkomponist eröffnet er den Reigen der „großen Bänkelsänger" (Proch, Kücken, Abt, Gumbert), die mit Ausnahme Gumberts sämtlich Hofkapellmeister waren. Auch sein Bruder Friedrich August Reißiger 1840—50 Theaterkapellmeister zu Christiania, war ein starker Produzent von Kapellmeistermusik. In Wien finden wir außer den aus den 18. Jahrhundert herüberragenden alten Weigl (gest. 1846), Gyrowetz (gest. 1850) und Gänsbacher (gest. 1844) den ältern Georg Hellmesberger (1829 Dirigent der Hofoper), Ignaz Aßmayr (1790—1862), seit 1838 Vizehofkapellmeister und 1846 Weigls Nachfolger, hauptsächlich Oratorien- und Kirchenkomponist, Benedikt Randhartinger (1802—1893, 1844 Vizehofkapellmeister und 1862 Nachfolger Aßmayrs, und Heinrich Proch (1809—1878), der 1837 Kapellmeister am Josephstädter, 1840 bis 1870 aber an der Hofoper war. Außer durch seine Lieder wurde Proch besonders durch viele Operneinlagen bekannt, genoß auch als Gesanglehrer großes Renommee. Spohrs in Kassel (seit 1822) und Friedrich Schneiders in Dessau (seit 1821) haben wir bereits ausführlich gedacht (S. 192 ff. und 203 ff.), desgleichen des allerdings keinen Hofkapellmeisterposten bekleidenden, aber als Festdirigent eine große Rolle spielenden Ferdinand Ries (1784—1838), der 1834—36 städtischer Musikdirektor in Aachen und zuletzt Dirigent des Frankfurter Cäcilienvereins war. Ries gehört zu den produktivsten Kapellmeistern (über 200 Werke aller Art). P. Joseph von Lindpaintner (1791—1856), der zu München seine Kapellmeisterlaufbahn begann und sodann über ein Menschenalter (1819—1856) als Hofkapellmeister in Stuttgart funktionierte, teilt mit Reißiger die Eigenschaften eines geschätzten Dirigenten und formgewandten Komponisten auf allen Gebieten (21 Opern, viele Lieder). Es wäre ungerecht, darüber, daß diese Männer als Komponisten keine Originalität entfalteten, das Verdienst zu verkennen, welches sie sich um eine geregelte Musikpflege erwarben; die in ihren eigenen Kompositionen sich zeigende Formengewandtheit dokumentiert hinlänglich ihren Beruf für die mühselige Tagesarbeit der Vorbereitung von Opern- und Konzertaufführungen. Daß sie, denen die Organe der Ausführung jederzeit zur Verfügung standen, sowenig wie die gefeierten Virtuosen der

Versuchung widerstanden, ihr eigenes Licht leuchten zu lassen, wird man ihnen kaum verübeln. Freilich hätte wohl nicht nur mancher der nicht Kapellen regierenden jungen Feuerköpfe öfter zu Worte kommen können, sondern auch die Popularisierung der klassischen Meisterwerke hätte ein rascheres Tempo einschlagen können, wenn nicht die Selbstschaustellungen und gegenseitigen Gefälligkeiten der Kapellmeister soviel Platz auf den Repertoires und Programmen in Anspruch genommen hätten. Die Reihe der komponierenden Kapellmeister ist mit den aufgezählten keineswegs abgeschlossen; wenn wir auch keine peinliche Statistik treiben wollen, so sind doch wenigstens noch einige der wichtigsten Namen ergänzend nachzutragen, nämlich Johann Wenzel Kalliwoda (1800—1866), der 1822—1853 die rühmlichst bekannte Kapelle des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen leitete und sodann in Karlsruhe privatisierte, wo sein Sohn Wilhelm Kalliwoda als Kirchenkapellmeister und 1853—57 als Hofopernkapellmeister lebte. Rob. Schumann *) zählt den älteren Kalliwoda „zu den Mittelmännern, zu den Freundlichen, Klugen, zu Zeiten Gewöhnlichen", zu den Vertretern des „juste milieu", in welchem „die meisten Erzeugnisse des Tages begriffen sind, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet" — der Kapellmeistermusik. Heinrich Esser (1818—1872), 1838 Konzertmeister, bald darauf Hafkapellmeister zu Mannheim, seit 1847 am Kärnthnerthortheater in Wien, wo er 1857 Hofopernkapellmeister wurde, wurde besonders als Männergesangskomponist beliebt, schrieb aber auch größere Werke (auch Opern). Alexander Ernst Fesca (1830—49), der Sohn des Karlsruher Konzertmeisters und seiner Zeit geschätzten Kammermusikkomponisten Friedr. Ernst Fesca (1789—1826), kann hier als beliebter Liederkomponist eingeschaltet werden, in einem sich über das Niveau der Bänkelsänger durch noblere Haltung bei aller Einfachheit erhebenden Stile (auch Opern); zum Kapellmeister hat er's allerdings nicht gebracht, sondern lebte privatisierend in Braunschweig, wo zur selben Zeit eine geistesverwandte Natur, der allerdings erheblich ältere Albert Gottlieb Methfessel (1785—1869) 1832—42 den Hofkapellmeisterposten bekleidete (beliebte Gesangskompositionen aller Art). Friedrich Wilhelm Kücken (1810—1882), ein Schüler

*) „Neue Zeitschrift für Musik" I. S. 38 (1834).

Sechters und Halévys, 1851—1861 Hofkapellmeister in Stuttgart, zuletzt in Schwerin lebend, ist zwar als Liederkomponist sehr populär geworden (das Thüringer Volkslied „Ach, wie ist's möglich dann" ist von ihm), steht aber durchaus auf dem niedrigen Niveau des Bänkelsangs und hat auch auf anderen Gebieten nichts von bleibendem Werte hervorgebracht. Eine Stufe höher steht wieder Karl Friedrich Curschmann (1804—1841), ein Schüler von Spohr und Hauptmann, dessen Lieder zum Teil noch geschätzt sind. In Darmstadt schwang die Familie der Mangold durch drei Viertel des Jahrhunderts den Taktstock; Wilhelm Mangold (1796—1875) war 1825—1858 Hofkapellmeister, sein Vater, Georg Mangold, starb 1835 als Hofmusikdirektor, und sein Bruder, Karl Mangold, bekleidete 1848—69 denselben Posten. Von den beiden Söhnen ist besonders Karl als Männergesangskomponist allbeliebt; doch haben beide viele größere Sachen geschrieben, auch für die Bühne.

Noch mancher Name könnte hier genannt werden; denn auch von den weiterhin zu erwähnenden in der Gefolgschaft der Führer der romantischen Bewegung auftretenden Komponisten und Dirigenten könnte wohl einer und der andere mit dem gleichen Rechte hier angeschlossen werden, dessen Musik sich ebenso als kurzlebiges Ergebnis der Routine und Schablone erwiesen hat. Ueberhaupt ist in der Folgezeit die Kapellmeistermusik nichts weniger als ausgestorben. Da es sich aber darum handelt, anzudeuten, gegen wen und was sich die romantischen Bestrebungen wenden, gegen wen die Davidsbrüder fechten, so scheint es wohl billig, diejenigen jüngeren Kräfte, welche sich um die neuen Führer — Mendelssohn, Schumann, Berlioz — scharen, im Zusammenhange mit diesen zu besprechen.

Sechstes Kapitel.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

§ 1. Mendelssohns Leben und Werke.

Man hat wohl Franz Schubert gelegentlich mit Mozart verglichen; mit weit mehr Recht kann man aber Mendelssohn mit Mozart in Parallele stellen. Die Aehnlichkeit beschränkt sich nicht auf die auffallende Frühreife der Künstlerschaft, sie erstreckt sich auf das gesamte künstlerische Naturell beider, ja sie findet sich durch einen merkwürdigen Zufall auch in dem innigen Verhältnis zu einer ebenfalls begabten, wenige Jahre älteren Schwester wieder und auch ihre Lebensdauer ist fast die gleiche, so kurz bemessene. Was aber Mozart und Mendelssohn von dem in vieler Beziehung verwandt besaiteten Schubert bestimmt unterscheidet und beide wiederum einander nahestellt, ist die nur wenigen der bedeutenden Musiker in gleichem Maße beschiedene sorgfältige und zielbewußte Pflege und Ausbildung des musikalischen Talents von frühester Kindheit an. So verschieden die Vermögensverhältnisse waren, unter denen beide geboren wurden, Mozart als Sohn eines durchaus hochgebildeten, aber mittellosen Musikers, Mendelssohn als Sohn eines vermögenden, ebenfalls feingebildeten Kaufmanns, so genossen doch beide das Glück einer durch treueste Elternliebe verklärten Kindheit und einer äußerst sorgfältigen Erziehung.

Felix Mendelssohn ist am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren, als Sohn des jüdischen Bankiers Abraham Mendelssohn und Enkel des angesehenen Philosophen und jüdischen Reformators Moses Mendelssohn. Den Namen Bartholdy hatte der Bruder seiner

Mutter (Lea geb. Salomon) beim Uebertritt zum Christentum angenommen (Generalkonsul Bartholdy in Rom), dessen Andenken Felix' Vater später dadurch ehrte, daß er seinem Namen den des Schwagers beifügte. Die gut deutsch gesinnte Familie Mendelssohn wich 1811 der französischen Okkupation Hamburgs und zog nach Berlin, wo das vom Vater begründete Bankhaus noch heute floriert. Abraham Mendelssohn war zwar persönlich ein gläubiger Israelit, ließ aber seine Kinder 1821 taufen und christlich erziehen. Lebhaftes Interesse und feines Verständnis für Kunst herrschte in dem Mendelssohnschen Hause, in welchem die bedeutendsten Gelehrten und Künstler verkehrten. Die Erziehung der vier Kinder (Fanny, nachmals Gattin des Malers Hensel; Felix; Rebekka, nachmals Frau Dirichlet und Paul) wurde ausgezeichneten Privatlehrern anvertraut, die allgemeine Bildung dem nachmaligen Professor Heyse (Vater Paul Heyses), die musikalische Ludwig Berger (Klavier), Henning (Violine) und Zelter (Theorie), der Malunterricht Rösel. Alle vier Kinder zeigten musikalische Begabung; Fanny wurde früh eine vorzügliche Klavierspielerin, Rebekka sang, Paul spielte Violoncell. Bald genug machte sich aber die exzeptionelle Begabung Felix' bemerkbar, und wenn auch der besonnene Vater noch 1825 Cherubinis Gutachten über die Tragweite seines Talents einholen zu müssen glaubte, so stand doch lange vorher die Wahl seines Lebensberufes fest. Bereits 1824 hatte Zelter, als zur Feier der Vollendung seines 15. Lebensjahres sein viertes Singspiel „Die beiden Neffen" im Vaterhause aufgeführt worden war, denselben feierlich vom Lehrlinge zum Gesellen befördert. Der Reichtum und das Ansehen des Vaters ermöglichten demselben, allsonntäglich ein aus vorzüglichen Kräften bestehendes kleines Orchester zu versammeln, mit dem Felix seine Kompositionen probierte; auch wurden für seine Vokalwerke geschulte Gesangskräfte herangezogen, u. a. Eduard Devrient, an den sich Felix sehr anschloß. Der lebhafte Drang, zu lernen, welcher nach den übereinstimmenden Berichten aller Biographen den Grundzug des Wesens des begabten Knaben bildete, ließ ihn seine Freunde nicht unter Altersgenossen, sondern zumeist erheblich älteren Tondichtern suchen (Ad. B. Marx, Ed. Rietz, Ign. Moscheles). Charakteristisch für den Unterschied der Naturen Marx' und Mendelssohns ist des ersteren Bericht über seinen Versuch, seine Kompo-

sitionsstudien bei Zelter fortzusetzen*); die stille Manier Zelters, Fehler zu korrigieren und Verbesserungen anzubringen, ohne theoretische Begründungen zu geben, ließ den selbst nur zum Lehrer geborenen Marx sofort auf den Unterricht verzichten, während der geborene Komponist Mendelssohn wahrscheinlich gerade wegen dieser Fernhaltung des abstrakt Begrifflichen aus dem Unterrichte dauernd in inniger Verehrung an seinem Lehrer hing. Dies anscheinend nur zuwartende Gewährenlassen, bei dem nur in der vernünftigen Ordnung der gestellten Aufgaben sich die bestimmt eingreifende Hand des Lehrers bemerkbar macht, ist schließlich gegenüber allen geborenen Künstlern die Rolle gewesen, welche der Schule zufiel. So wuchs Mendelssohn, gehegt und gepflegt und von allen Seiten willig gefördert, unberührt von Sorge, in seinen Künstlerberuf hinein und hatte das Glück, mit den hervorragendsten Vertretern des geistigen Lebens der Nation frühzeitig in Berührung zu kommen und mit der Ausbildung seiner Spezialbegabung eine ausgezeichnete allgemeine Bildung verbinden zu können. Schon als elfjährigen Knaben führte ihn Zelter auch in Weimar bei Goethe ein und der greise Dichter, dem Beethoven persönlich nicht nahe zu kommen vermochte und dessen Interesse Schubert vergebens zu erwecken versuchte, wurde durch das Klavierspiel des Knaben Mendelssohn wirklich auf die Größe Bachs und Beethovens aufmerksam. Mit 17 Jahren steht der Komponist Mendelssohn in seiner Eigenart vollentwickelt da: im Jahre 1826 schrieb er seine Ouvertüre zu Shakespeares „Sommernachtstraum", ein Werk, das vollständig auf der Höhe der siebzehn Jahre später geschriebenen übrigen Nummern seiner Sommernachtstraum-Musik steht. Aber auch schon in einigen noch früher geschriebenen Klavierwerken, z. B. dem E-dur-Capriccio aus op. 7, dokumentiert sich schon derselbe Sinn für das Romantische und Märchenhafte, das Mendelssohn zum nächsten Nachfolger Webers stempelt. Das Jahr 1828 brachte die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt", welche ebenso wie die unter den Eindrücken einer 1829 auf Veranlassung Moscheles' unternommenen Reise nach England und Schottland entstandene „Hebriden-Ouvertüre" und „Schottische Symphonie" nur mehr bestätigen konnten, daß in Mendelssohn ein

*) Erinnerungen II. 108.

neuer Großer der Musik erstanden war. Kurz vor der Abreise nach England brachte Mendelssohn, der inzwischen fleißig die Vorlesungen an der Universität besuchte, das Wagestück fertig, Bachs Matthäuspassion aus langem Schlummer zu erwecken. Es war nicht leicht, Zelters Widerstand gegen die Mitwirkung der Singakademie bei der Aufführung zu überwinden. Seit 1823, wo Mendelssohns Großmutter ihm eine Abschrift der Passion nach Zelters Exemplar geschenkt hatte, hatte Mendelssohn der Gedanke beschäftigt, der nun am 11. März 1829 zur That wurde und einen Markstein im Konzertleben Deutschlands, ja der ganzen Welt bedeutet. Der Erfolg war ein derartig imposanter, daß bereits am 21. März eine Wiederholung stattfand (ebenfalls unter Leitung Mendelssohns; eine dritte Aufführung, am Karfreitag den 17. April, leitete Zelter, da Mendelssohn nach London unterwegs war). Am 29. April 1827 war auch Mendelssohn als Opernkomponist vor die große Oeffentlichkeit getreten mit der Oper „Die Hochzeit des Camacho“, die im kgl. Schauspielhause wegen Erkrankung des Hauptdarstellers nur einmal aufgeführt wurde. „Das Haus war überfüllt von Wohlwollenden, darum der Beifall eifrig und stürmisch, aber recht von Herzen gefiel die Oper nicht. Dem jungen Komponisten erging es wohl auch so, er war dieser Musik seit fast zwei Jahren entwachsen, er fühlte sich dem Beifall gegenüber so unsicher, daß er vor Schluß der Vorstellung davonlief.“ *) Es war dies das Ende von Mendelssohns Laufbahn als Bühnenkomponist; sein Urteil war, auch sich selbst gegenüber, genügend klar und bestimmt, um die Grenzen seiner Begabung zu erkennen — er war in seinem innersten Wesen viel zu sehr Melodiker, als daß ihn die immer mehr von der rein musikalischen Gestaltung wegdrängende Opernkomposition hätte dauernd anziehen können. Die in sein letztes Lebensjahr gehörenden Fragmente einer Oper „Loreley“ (Text von J. Geibel) beweisen aber, daß er auch auf diesem Gebiete hätte Respektables leisten können; auch entfalten ja seine Oratorien, Kantaten 2c. Momente trefflicher dramatischer Gestaltung und die Konzertarie op. 94 wird immer gern gesungen. Das als op. 89 gedruckte Singspiel „Die Heimkehr aus der Fremde“ ist nur ein Gelegenheitsstück (es ist zur Silberhochzeit seiner Eltern

*) Ed. Devrient: „Meine Erinnerungen von F. M.-B.“ 1869, S. 33.

Ende 1829 geschrieben); die auf Wunsch Friedrich Wilhelms IV. geschriebenen Musiken zu Sophokles' „Antigone" (1841) und „Ödipus auf Colonos" (1842) und Racines „Athalie" (1845) stehen der Opernmusik fern genug, um das Gesagte nur zu bestätigen.

Ebenfalls noch in die Zeit vor den Wanderjahren fällt auch die Entstehung der ersten „Lieder ohne Worte", jener knapp gefaßten Klavierstücke liedartiger Anlage, durch welche er eine ganz außerordentliche Popularität und einen durch Ueberhandnehmen geistloser Nachahmung für den Zeitgeschmack geradezu gefährlichen Einfluß erlangen sollte. Die ersten wurden 1828 geschrieben.*) Welches Ansehen der junge Meister in den maßgebendsten Kreisen in Berlin genoß, geht u. a. auch daraus hervor, daß ihm Anfang 1830 eine für ihn, den noch nicht 21jährigen, geschaffene Musikprofessur an der Berliner Universität angetragen wurde; er lehnte aber dieselbe ab und wußte es durchzusetzen, daß sie Marx verliehen wurde, der damit eine gesicherte Existenz erlangte.

Als die Wanderjahre Mendelssohns sind die vier Jahre von seiner Reise nach England (1829) bis zur Uebernahme der städtischen Musikdirektorstelle in Düsseldorf anzusehen, von denen er den Winter 1829—30, in welchen die Silberhochzeit seiner Eltern fiel, in Berlin verlebte. In London wurde er ausgezeichnet aufgenommen, trat im Philharmonischen Konzert als Klavierspieler mit Webers Konzertstück und als Komponist mit seiner Sommernachtstraum-Ouvertüre auf und wußte wie Spohr in der Gesellschaft die übliche Behandlung der Musiker als Menschen zweiter Klasse von sich fernzuhalten, was ihm freilich darum leicht wurde, weil er kein Honorar annahm. Wie die englische Reise, so brachte auch die italienische (1830) über München und Wien nach Venedig und bis nach Neapel dem Komponisten eine Fülle befruchtender Eindrücke der schönen Natur, auch hochinteressante Bekanntschaften (besonders in Rom, wo er durch Empfehlungen von Hause besonders mit den Malern und Bildhauern in Beziehung trat; auch bei Baini und Santini verkehrte er). Völlig enttäuscht wurde er durch die musikalischen Zustände des Landes, das einstmals und lange das herrschende auf musikalischem Gebiete gewesen war. Nach München

*) W. A. Lampadius „F. M.-B." 1886, S. 49.

zurückgekehrt, für das er eine Oper schreiben sollte und wollte (woraus aber wie überall Zeit seines Lebens nichts wurde, weil er keinen Text fand, der ihm behagte), wandte er sich Ende 1831 nach Paris und hatte die Genugthuung, mehrere seiner Werke im Konservatoriunn aufgeführt zu hören; doch wurde er in Paris nicht recht warm und eilte im Frühjahr 1832 abermals nach dem ihm lieb gewordenen London, wo er mit der „Hebriden-Ouvertüre“ Sensation erregte, und kehrte endlich im Sommer nach Berlin zurück. Dort war am 15. Mai 1832 Zelter gestorben. Der Wunsch der Verwandten und zahlreichen Freunde Mendelssohns, diesen als Nachfolger seines Lehrers an der Spitze der Singakademie zu sehen, wurde aber nicht erfüllt, und der berühmte Verein ging unter der Leitung des bisherigen Substituten Zelters, des poesielosen Karl Friedrich Rungenhagen, einer Periode der Stagnation entgegen. Etwas erbittert ging Mendelssohn im Frühjahr 1833 abermals nach London, diesmal, um seine A-dur-Symphonie (die „italienische“) vorzuführen, unterbrach aber seinen Aufenthalt in England zu Pfingsten durch Leitung des Musikfestes zu Düsseldorf, wo es ihm dermaßen gefiel, daß er für den Herbst als städtischer Musikdirektor gewonnen wurde. Als solcher hatte er den (an den Niederrheinischen Musikfesten ständig beteiligten) Gesangverein zu leiten, die ständigen Winterkonzerte und die Kirchenmusik zu dirigieren, zugleich die musikalische Leitung des unter Immermann 1834 zu eröffnenden städtischen Theaters zu übernehmen — freilich ein starkes Uebermaß von Pflichten für den bisher ganz frei über seine Zeit verfügenden Komponisten. Zwar zog Mendelssohn Julius Rietz (den Bruder seines 1832 gestorbenen Freundes und ehemaligen Violinlehrers Eduard Rietz) als zweiten Dirigenten an das Immermannsche Theater; aber dennoch hielt er die Kombination so heterogener Anforderungen (z. B. auch des Engagements von Sängern und Orchestermusikern) nicht lange aus, überwarf sich vollständig mit Immermann und trat mit Ende des Winters 1834/35 seine Thätigkeit am Theater an Rietz ab, löste im Sommer auch seinen Kontrakt als städtischer Musikdirektor und folgte dem Rufe nach Leipzig als Dirigent der Gewandhauskonzerte. Die im ganzen zwei Jahre währende Düsseldorfer Episode hatte seinen ohnehin längst feststehenden Ruf weiter gekräftigt, so daß nun durch sein Engage-

ment Leipzig schnell zum musikalischen Centrum Deutschlands wurde. Wie fest sein Ansehen in den Rheinlanden stand, geht allein aus dem Umstande zur Genüge hervor, daß er außer 1835 in Köln auch noch 1836, 1838, 1839, 1842 nnd 1846 als Dirigent der Niederrheinischen Musikfeste fungierte. Der plötzliche Tod seines Vaters (Ende 1835; auch die Mutter starb Ende 1842 ganz unerwartet an Herzschlag) stimmte Mendelssohn zu tiefem Ernste und reifte in ihm den Entschluß, einen eigenen Hausstand zu gründen; seine Wahl fiel auf Cäcilie Jeanrenaud in Frankfurt a. M., eine Verwandten des Justizrats Schleinitz, seines Leipziger Freundes, der seine Berufung veranlaßt hatte und der nach seinem Tode lange Direktor des Konservatoriums war. So nahm Mendelssohns Leben, nachdem er im Herbst 1835 seine Leipziger Stellung angetreten und im Frühjahr 1837 sich verheiratet hatte, eine ruhigere, mehr seßhafte Form an. Das würde in noch höherem Maße der Fall gewesen sein, wenn nicht schon seit Jahren eröffnete Aussichten auf eine Berliner Kapellmeisterstellung noch mehrmals vorübergehend Unruhe in sein Leben gebracht hätten. So wenig Mendelssohn eigentlich Neigung und Qualifikation für die heikle Stellung eines Hofkapellmeisters hatte, so sprachen doch seine ausgedehnten Beziehungen in seiner Vaterstadt hier ein gewichtiges Wort mit, besonders nach dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelms IV., der unter anderem den Plan eines großen an die Kgl. Akademie angegliederten Konservatoriums ins Auge faßte und an dessen Spitze Mendelssohn stellen wollte. Obgleich Mendelssohn 1841 mit Familie provisorisch nach Berlin übergesiedelt war (David leitete so lange die Gewandhauskonzerte) und dort eine Anzahl Konzerte leitete, so kam doch nichts Definitives zu stande und im Herbst 1842 fungierte er wieder in seinem Leipziger Amte. Der Ehrentitel eines „Generalmusikdirektors der Kirchenmusik“ wurde ihm zwar bald darauf von Friedrich Wilhelm IV. verliehen, doch ohne bestimmte Funktionen (der König von Sachsen hatte ihn schon vorher zum Kapellmeister ernannt), auch siedelte er 1843 und 1845 abermals für kurze Zeit nach Berlin über, doch ohne die ernste Absicht, zu bleiben. Zum Ueberfluß machte 1844 auch der Dresdener Hof Miene, Mendelssohn von Leipzig wegzuziehen. Abgesehen von diesen freilich zum Teil keineswegs belanglosen Beunruhigungen, die wohl ihr Teil

beigetragen haben, des sensitiven Tonkünstlers Leben zu kürzen, hatte aber Mendelssohn seit 1835 seinen Schwerpunkt in Leipzig gefunden und dokumentierte das äußerlich in bestimmtester Form durch die Begründung des schnell zu großem Ansehen gelangenden Leipziger Konservatoriums, das am 3. April 1843 eröffnet wurde. Mendelssohn selbst unternahm mit dem leider schon 1844 zurücktretenden R. Schumann den Kompositionsunterricht, übertrug dem bereits 1842 auf Spohrs und Mendelssohns Empfehlung als Thomaskantor nach Leipzig gezogenen Moritz Hauptmann und E. Fr. Richter den theoretischen Unterricht, Ferdinand David, der schon seit Anfang 1837 Konzertmeister war, den Violinunterricht, dem durch seine bibliographischen Arbeiten (vergl. S. 231) bekannten Karl Ferdinand Becker den Orgelunterricht; der Klavierunterricht lag außer in Mendelssohns Händen zunächst auch in denen Schumanns, des geistvollen Ernst Wenzel und für die technische Schulung Louis Plaidys; 1846 aber siedelte auch der Mendelssohn befreundete Ignaz Moscheles von London nach Leipzig über. Ed. Devrient*) schreibt das Engagement Moscheles' der Uebermüdung Mendelssohns zu: „Eine stetig sich mehrende nervöse Reizbarkeit trübte die sonst für ihn charakteristische sonnenklare Heiterkeit. Seine Direktion der Konzerte, alles was Geschäftliches daran hing, belästigte ihn unerträglich; zum nächsten Winter wollte er die Konzerte gänzlich Gades Leitung übergeben. Das Konservatorium freute ihn nicht mehr, er gab den Klavierunterricht an Moscheles ab; kein einziger von den jungen Kompositionsschülern flößte ihm Anteil ein, unwirsch und verdrießlich erklärte er sie alle für talentlos, sagte mir, er möchte ihre Arbeiten nicht mehr ansehen, sie alle gäben keine Hoffnung für die nächste Epoche der deutschen Musik." Es ist kein Zweifel, daß diese Unzufriedenheit nur aus seinem körperlichen Befinden herzuleiten ist; die vielen Aufregungen, welche die langjährigen Berliner Unterhandlungen und Experimente ihm verursachten, dazu die wiederholten Reisen nach England und zur Leitung von Musikfesten in Deutschland, auch das immer wieder vergebliche Suchen nach brauchbaren Opernsujets hatten ihn thatsächlich übermüdet. Einen neuen besonders heftigen Stoß erhielt

*) A. a. O. S. 264.

aber sein seelisches Gleichgewicht durch den plötzlichen Tod seiner geliebten Schwester Fanny (17. Mai 1847). Wie den Vater und die Schwester, so raffte auch ihn ein Nervenschlag dahin, und am Abend des 4. November 1847 hatte auch er ausgeatmet. Hauptmann, Moscheles, David und Gade trugen die Enden seines Bahrtuches, als er zur letzten Ruhe geleitet wurde. Trotz der wiederholten längeren Aufenthalte in Berlin und mehrfacher sonstigen Unterbrechungen seiner Leipziger Thätigkeit (den Winter 1844—45 lebte er in völliger Zurückgezogenheit in Frankfurt a. M., die Frühjahrs- bezw. Sommermonate führten ihn auch 1844, 1846 und 1847 nach England), nennt Leipzig mit Recht Mendelssohn den seinen; denn er ist der Begründer und eigentliche Repräsentant der musikalischen Bedeutung Leipzigs im 19. Jahrhundert. Das Institut der Gewandhauskonzerte hatte, obgleich es auf eine ansehnliche Vergangenheit zurückblicken konnte, doch vordem in keiner Weise eine irgendwie nach außen stärker wirkende Rolle gespielt; jetzt unter Mendelssohn und David stieg es schnell zum Range eines Musterinstituts auf. Es versteht sich, daß der Mann, der ohne Amt in Berlin die Matthäuspassion aus langem Schlummer erweckt hatte, nun, da ihm ein vortreffliches Orchester und tüchtige Chorkräfte zur Verfügung standen, in größerem Maße daran ging, bedeutende, seltener gehörte Werke zur Aufführung zu bringen. Die Programme der Gewandhauskonzerte nahmen durch ihn jenen distinguierten Charakter der Auswahl des Besten an, welcher sie auf Jahrzehnte über seinen Tod hinaus tonangebend machte. Beethovens Orchesterwerke wurden in regelmäßiger Folge vorgeführt, Haydn, Mozart, Gluck, Bach und Händel traten in „historischen Konzerten" als die großen Träger der Entwicklung der Musik des letzten Jahrhunderts lebendig hervor. Zu einem bedeutenden Faktor entwickelten sich auch die mit David eingerichteten regelmäßigen Kammermusiken. Schon am Ende der ersten von ihm geleiteten Konzertsaison wurde ihm durch Ernennung zum Dr. phil. hon. c. seitens der Leipziger Universität die ehrendste Anerkennung seines verdienstlichen Wirkens zu teil. Von sonstigen Ehrungen sei noch die Verleihung des preußischen Ordens pour le mérite erwähnt (1842).

Ueberblicken wir heute die Gesamtheit der Werke Mendelssohns,

so fällt die Gleichmäßigkeit auf, mit welcher er die verschiedenen Gebiete der Komposition bedachte; ich möchte darin ein Fortwirken der Grundsätze erblicken, nach denen seine musikalische Ausbildung geleitet wurde. Ohne Bevorzugung eines Kunstzweiges fortgesetzt zur Arbeit auf den verschiedensten Gebieten angehalten (Müßiggang war im Hause Mendelssohn ein unbekannter Begriff), hatte sich Mendelssohn gewöhnt, immer gleichzeitig mehrere Arbeiten im Auge zu behalten, vokale und instrumentale, orchestrale und solistische. Deshalb ist es schwer, wenn nicht unmöglich, zu sagen, daß er auf einem dieser Gebiete speziell sich heimisch gefühlt; auch hierin gleicht er Mozart, daß ihm die gesamte Musik in allen ihren Formen gleich wert war. Daß die Oper ihn zwar lebhaft anlockte, ja Zeit seines Lebens ihm Unruhe und Aufregung verursachte, weil er wohl glaubte, etwas dauernd Wertvolles schaffen zu können, wenn er einen seinen Ideen ganz entsprechenden Text fände, wurde schon hervorgehoben. Auffallen kann auch die kleine Zahl von Klaviersonaten, die Mendelssohn geschaffen (4 Solosonaten, 1 Violinsonate, 2 Cellosonaten, 2 Trios, 3 Klavierquartette, 1 Klaviersextett). Ohne Zweifel stand da seinem geläuterten Kunstverstande, seiner klaren Selbstkritik die erdrückende Größe der Schöpfungen Beethovens entgegen, der er sich nicht gewachsen fühlte; ganz verfehlt wäre jedenfalls die Annahme, daß er die Form der Sonate für überlebt gehalten hätte — hat er doch durch seine Symphonien, Ouvertüren und Konzerte genugsam bewiesen, daß er an den Formen der Klassiker festhielt. Auf dem Gebiete der Orchesterkomposition sah er insofern freiere Bahn vor sich, als durch das von Weber gefundene neue Prinzip der Instrumentierung eine Fülle neuer Wirkungen erschlossen schien. Das romantische Ideal der Stimmungsmalerei, der Zeichnung bestimmter poetischer Vorwürfe fand in ihm einen der ersten und glücklichsten Vertreter, der sich von den Irrwegen, auf welche dasselbe frühe andere lockte (Berlioz), fernzuhalten wußte und den festen Boden wirklich musikalischer Gestaltung nicht unter den Füßen verlor. Seine Sommernachtstraummusik, die bereits 1828 geschriebene Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“, die auf der italienischen Reise begonnene, 1832 in London erstmalig aufgeführte Hebridenouvertüre (Fingalshöhle), die Ouvertüre zu dem „Märchen von der schönen Melusine“ (Düsseldorf 1833), auch die vierte

(italienische) Symphonie A-dur (1833, erst nach seinem Tode gedruckt, daher Nr. 4) und die dritte (schottische) Symphonie (A-moll, auf der italienischen Reise geschrieben, aber später umgearbeitet, 1842 zuerst aufgeführt) sind dauernd wertvolle Edelsteine der Orchesterlitteratur, mit Wohllaut durchtränkte Schöpfungen einer von wahrer Poesie erfüllten Künstlerseele. Mendelssohn schrieb — abgesehen von zwölf seiner Kindheit angehörenden — fünf Symphonien, von denen die als Nr. 1 bezeichnete (C-moll, op. 11) noch vor die Komposition der Sommernachtstraum-Ouvertüre fällt (1824). Die zweite, der „Lobgesang" (D-dur, op. 52) bedeutet einen zwar an packenden Momenten reichen, aber im ganzen doch nicht gelungenen Versuch, Beethovens Verbindung einer Orchestersymphonie und eines Chorwerks (neunte Symphonie) aufzunehmen und durch Vermeidung der Satzschlüsse dem Ganzen mehr Einheitlichkeit zu geben, auch mehr Gleichgewicht zwischen den beiden Teilen herzustellen. Das Werk wurde wie die „Gutenbergkantate" 1840 zur vierten Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst in Leipzig aufgeführt und hat immer nur ganz vereinzelte Aufführungen gefunden. Als Nr. 5 seiner Symphonien, op. 107, erschien 1868 die bereits 1830 geschriebene sogenannte „Reformationssymphonie" (D-moll) im Druck, welche ihren Beinamen der Verarbeitung des Lutherchorals „Ein feste Burg" im letzten Satze verdankt, ein Werk, das wenig Mendelssohnsche Eigenart zeigt und wohl ziemlich früh geschrieben ist. Den aufgezählten Ouvertüren sind noch nachzutragen die glänzende Ruy-Blasouvertüre op. 95, die Trompetenouvertüre op. 101, die zu Racines „Athalie" (1844) und ein Jugendwerk, die Ouvertüre op. 24 für Harmoniemusik.

Trotz der in seinem gesamten Schaffen unverkennbaren meisterlichen Beherrschung der Formgebungen beruht doch die Musik Mendelssohns wesentlich auf kleinen Zügen; nicht die Verarbeitung der Motive, nicht der große Zug der thematischen Entwickelung, nicht eine die Seele gewaltsam fortreißende Steigerung zum erschütternden tragischen Konflikt wie bei Beethoven, bedingt den eigenartigen Eindruck, den sie machen, sondern vielmehr die Sonderbeschaffenheit seiner Themen, besonders der glückliche Wurf der Einsatzmotive seiner Themen und Sätze. In diesen liegt fast immer das eigentlich Schöpferische, spontan Erfundene, während die

Weiterspinnung das Ergebnis seiner Kunstbildung, seiner guten Schulung ist und selten neue primäre Wirkungen bringt. Schumann, dessen Wirkungen ebenfalls überwiegend im Detail liegen, unterscheidet sich aber scharf von ihm durch Häufung der Einzelideen, durch immer neue Fesselung des Interesses, durch überraschende Einfälle — eine Eigentümlichkeit seiner Faktur, welche Mendelssohn als Mangel an Folgerichtigkeit, als Verschwendung betrachtete und seinerseits mied. Deshalb liegt Mendelssohns Stärke doch nicht in den großen, sondern in den kleinen Formen, und auch er ist wie Schumann eine durchaus lyrische Natur. Der große Erfolg und effektiv dauernde Wert der „Lieder ohne Worte" beruht auf dem prägnanten Charakter des Motivs, mit welchem jedes derselben einsetzt und das es festhält; von einer eigentlichen Entwickelung kann bei der Mehrzahl derselben nicht gesprochen werden, sie sind nichts anderes und wollen nichts anderes sein als Miniaturen, die einen einzigen Gedanken in knapper Form ausführen. Daß Mendelssohn durch Schuberts Lieder auf die Idee der Lieder ohne Worte gekommen, ist sehr wahrscheinlich; doch hat Schubert selbst auch in einigen seiner Impromptus, Moments musicaux und anderen Klavierstücken die Form des Liedes ohne Worte schon vorgezeichnet (Durchführung nur eines Motivs, ohne Kontrastmoment). Uebrigens befindet sich unter den vier oder fünf Typen, die man in den 50 Liedern ohne Worte unterscheiden kann, auch ein Typus, der als „Chorlied ohne Worte" bezeichnet werden muß (meist mit kurzem instrumentalen Vorspiel und Nachspiel), für welchen die Vorlage nicht bei Schubert, sondern bei Mendelssohn selbst zu suchen ist.

Wie in den Liedern ohne Worte spricht sich auch in vielen anderen der Klavierwerke Mendelssohns der romantische Geist in mancherlei durch Neuheit frappierenden Ideen aus; wenn heute bei vielen derselben der Reiz der Originalität geschwunden ist, so kommt das nicht auf Rechnung Mendelssohns, sondern seiner Nachahmer, welche leider seine Einfälle mit der Zeit zu Gemeinplätzen machten. Der Aufschwung der Klaviervirtuosität, die Wegwendung von der durch die ältere Wiener Mechanik beeinflußten leichten Spielmanier (welche aber aus Beethovens Sonaten nicht spricht) drängte auch die Klavierkomponisten auf stärkeren Ausdruck, und wenn auch Schumann viel mehr als Mendelssohn als Repräsentant dieser neuen

Richtung gelten muß, so bildet doch Mendelssohn ohne Zweifel ein bedeutsames Uebergangsglied, etwa von Hummel herüber zu Schumann, und steht besonders Schubert und Weber nahe, ist aber weicher als Weber und formenfester als Schubert. Das eigentlich Virtuose tritt bei Mendelssohn, der selbst ein ausgezeichneter Klavierspieler war, viel mehr zurück als bei Weber und wird, wie sich's gebührt, zum bloßen Schmucke, kommt aber als solcher besonders in seinen beiden Konzerten (G-moll op. 25 und D-moll op. 40) und dem H-moll-Capriccio op. 22 bestens zur Geltung. Die Mehrzahl seiner Klavierwerke, auch abgesehen von den Liedern ohne Worte, besteht aus selbständigen Einzelstücken (Capricen, Rondos, Phantasien); besonders seien noch seine Variationenwerke op. 54 (V. sérieuses) und op. 82 (Es-dur) hervorgehoben. Die Kammermusikwerke Mendelssohns gehören zumeist der früheren Hälfte seiner Schaffensperiode an; seine ersten publizierten Werke waren die drei Klavierquartette op. 1 (C-moll), 2 (F-moll) und 3 (H-moll), auch die ersten Streichquartette op. 12 (Es-dur) und 13 (A-dur), das erste Streichquintett op. 18 (A-dur) und das Streichoktett op. 20 gehören in die Zeit vor seiner Anstellung in Düsseldorf. Aber man würde bei Mendelssohn vergebens nach so tiefgreifenden Unterschieden zwischen Werken seiner früheren und seiner späteren Schaffenszeit suchen wie bei Beethoven und selbst bei Mozart und Haydn. Mehr als irgend ein anderer Komponist bleibt Mendelssohn sich selbst gleich; wenn auch Seelenschmerz ihm naturgemäß nicht ganz erspart blieb, so war doch sein ganzes Leben derart vom Glück erhellt, daß man nicht mit Unrecht auf das Omen hingewiesen wird, welches in seinem Vornamen Felix lag. Sein Kunstideal war ein strahlendes, die Schatten des Erdendaseins erhellendes; er hielt es für einen Mißbrauch der Kunst, Wunden aufzureißen. W. A. Lampadius hebt in seiner Biographie Mendelssohns*) besonders hervor, wie derselbe verstanden habe, die Schroffheit der Wirkung zu Anfang des Schlußsatzes der neunten Symphonie Beethovens zu mildern; bekanntlich blieb die sanfte und ruhige Vortragsweise des zornig polternden Recitativs der Bässe, welche Mendelssohn aufgebracht, in allgemeiner Aufnahme, bis Richard Wagner

*) S. 215.

Beethovens Intention wieder zur vollen Geltung brachte. Diese gewisse Weichheit bildet einen Grundzug von Mendelssohns Wesen, dem nur das Graziöse, Capricciöse und Brillante soweit den Widerpart halten, daß es nicht als Weichlichkeit und Sentimentalität erscheint. Nur wo diese Kombinationen möglich sind, ist daher Mendelssohns Kunst wirklich einwandfrei; seine größten Instrumental- und Vokalwerke lassen in der That oft kräftigere und herbere Elemente vermissen. Im kleinen Rahmen ist aber die Wirkung seiner Tonsprache eine direkt ansprechende. Nicht nur mit seinen Liedern ohne Worte, sondern auch mit seinen Liedern, besonders aber den Duetten (zweistimmigen Liedern) und gemischten und Männerquartetten ist Mendelssohn unleugbar sogar geschmackgefährlich geworden, da er durch deren bestechenden Wohllaut eine immense Popularität erlangte und in die Gesangvereine und das häusliche Musizieren eine starke Hinneigung zum Sentimentalen brachte, welcher erst Wagners überscharfe und ungerechte Schrift „Das Judentum in der Musik" (1850) ein Ende machte. Am wenigsten sind die Schwächen Mendelssohns in seinen von romantischem Geiste beseelten Orchesterwerken, den Klavierkonzerten und dem dauernd an erster Stelle sich haltenden Violinkonzert op. 64 bemerkbar; aber auch seine Motetten und die beiden Oratorien „Paulus" und „Elias" sind durch die Weihe unverfälschten religiösen Empfindens über die Sphäre weltlicher Sentimentalität emporgehoben.

Aus der großen Zahl von Oratorien, welche das Zeitalter der Musikfeste hervorrief, ragen als Marksteine diese beiden Werke hervor, in denen die Begeisterung Mendelssohns für die Größe Bachs und Händels die schönsten Früchte trug. Die an die Form der Passion erinnernde Gesamtanlage mit eingestreuten Chorälen und kontemplativen Arien ist durchaus aus Mendelssohns persönlicher Initiative hervorgegangen. Mendelssohn und Marx waren noch Freunde, als ersterer den Plan faßte, ein Oratorium „Paulus" zu schreiben; Marx sollte ihm den Text liefern, wie er für Marx' „Moses" einen Text entwarf.*) Mendelssohn verfaßte den „Moses"-Text in der Art der Bücher des Paulus und Elias und erwartete von Marx etwas ähnliches; Marx, dem die Notwendigkeit durchaus dramatischer Gestaltung des Oratoriums

*) Marx „Erinnerungen" II. 138 ff.

Ueberzeugungssache war, konnte weder Mendelssohns Wunsch erfüllen, noch dessen Text gebrauchen. Darüber kam es zwischen beiden zur Entfremdung (1832). Mendelssohn stellte in der Folge mit einem Freunde, dem Pfarrer Julius Schubring in Dessau, den Text des „Paulus" selbst zusammen. Die Komposition des Oratoriums fällt noch großenteils in die Düsseldorfer Zeit, doch fand die Erstaufführung erst nach Antritt der Leipziger Thätigkeit, gelegentlich des Musikfestes zu Düsseldorf, 22. Mai 1836 statt. Auch für den 10 Jahre jüngeren „Elias" hat Mendelssohn selbst mit Schubring den Text aus der Bibel zusammengestellt; die Komposition fällt in das Jahr 1846, die erste Aufführung fand am 26. August 1846 auf dem Musikfeste zu Birmingham unter Mendelssohns Leitung statt. Leipzig hörte das Werk erst nach des Komponisten Tode. Mendelssohn hatte eine Oratorientrilogie Elias—Paulus—Christus geplant und hat auch den Christus noch in Angriff genommen (die beendeten Bruchstücke sind als op. 97 gedruckt). So unverkennbar Mendelssohns Oratorien das Gepräge seiner künstlerischen Eigenart tragen, welche ihn trotz seiner innigen Verehrung für Bach und Händel von deren herben und kraftvollen Weise weit abscheidet, so stehen dieselben doch unbestritten als die bedeutsamsten Erscheinungen auf dem Gebiete des Oratoriums seit Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" da, verglichen mit welchen beiden Werken sie sogar Anspruch auf eine mehr mit Bach und Händel vermittelnde Stellung haben. Ganz anderen Schlages ist die „erste Walpurgisnacht", eine kecke, jugendfrische Komposition des Goetheschen Textes in einer neuen Form, welche schnell Nachahmung fand, nämlich als Chorballade. Zwar hat Mendelssohn die schon 1831—32 noch bei Lebzeiten Goethes beendete und im Winter 1832/33 bereits im Schauspielhause zu Berlin aufgeführte Komposition 1842 umgearbeitet, aber die ursprüngliche Fassung im großen und ganzen belassen, nur die Instrumentation hie und da etwas gemäßigt (sie erschien ihm „allzuwarm mit Posaunen gefüttert") und die Chöre reicher ausgeführt. Mendelssohn geht hier freier heraus und versteigt sich sogar absichtlich zu stärkerem Lärm, der aber humoristisch gemeint ist und den Christen Furcht vor dem heidnischen Höllenspuk machen soll. Der bei der ersten Aufführung zufällig in Leipzig anwesende Berlioz war begeistert für das Werk.

Die glücklichen äußeren Verhältnisse der Existenz Mendelssohns prägten nicht nur seinen Kompositionen denselben Charakter der Zufriedenheit und Daseinsfreude auf, der in seinem von den Zeitgenossen gerühmten, herzgewinnenden, allezeit freundlichen und hilfsbereiten persönlichen Wesen zum Ausdruck kam, sie ermöglichten ihm auch ohne Opfer und Sorge jene leichte Beweglichkeit, welche wesentlich dazu beitrug, ihn für Jahrzehnte zu einer der angesehensten musikalischen Persönlichkeiten zu machen. Ganz besonders erstreckte sich aber sein Einfluß auf Norddeutschland, die Rheinlande und Holland. Eine große Zahl von Musikern kam durch die Beziehungen zu ihm zu Ansehen und Bedeutung, als sein allzu kurzes Leben sein Ende erreicht hatte. Wie wenige Meister wurde er Schule bildend und wenn man den Begriff einer Leipziger Schule in die Musikgeschichte einführen darf, so wird als deren eigentliches Haupt niemand anders als Mendelssohn gelten können; denn wenn auch Schumann nach mancher Richtung kräftigere Anregung zum Einschlagen neuer Bahnen gab — hierin mit Berlioz in Fühlung —, so entwickelte sich doch sein Einfluß erst erheblich später und wurde überhaupt nicht so stark, daß er das Hauptgepräge der Mendelssohnschen Schule, die Glätte und den absoluten Wohllaut, in den Werken der gemeinsamen Trabanten und Epigonen hätte verwischen können. Mit dem Moment aber, wo Mendelssohns Einfluß auf die Faktur der Komponisten erlischt, kommt nicht mehr der Schumanns, sondern der Berlioz', Liszts und Wagners zu allgemeiner Geltung und an Stelle Leipzigs ist das kleine Weimar ein neues Centrum geworden.

Ein thematischer Katalog der Werke Mendelssohns erschien 1873, eine Gesamtausgabe unter Redaktion von Julius Rietz 1877 ff. bei Breitkopf & Härtel. Denkmäler wurden ihm errichtet 1860 in London auf der Terrasse des Kristallpalastes und 1892 in Leipzig vor dem Neuen Konzerthause. Das Lebensbild des liebenswürdigen Künstlers zeichnet sich am vollkommsten in seinen, in großer Zahl erhaltenen, zum Teil sehr umfang- und inhaltreichen Briefen, von denen sein Bruder Paul Mendelssohn eine reiche Auswahl aus dem Jahre 1830—47 herausgab („Reisebriefe" [1830—32] 1861, oft aufgelegt; „Briefe" 1863); andere Sammlungen sind: „Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles", herausgegeben von Fr. Moscheles

1888, „Briefwechsel zwischen F. Mendelssohn und Julius Schubring" (1892). Von den Biographien ist an erster Stelle zu nennen die anziehende, wenn auch nicht erschöpfende Schrift Ed. Devrients „Meine Erinnerungen von F. M.-B. und seine Briefe an mich" (1869), ferner die Schriften von W. A. Lampadius („F. M., ein Denkmal" 1848 und „F. M.-B., ein Gesamtbild seines Lebens und Schaffens" 1886), Ferdinand Hiller („F. M." 1874), S. Hensel („Die Familie Mendelssohn" 1879, 3 Bde., oft aufgelegt), J. Eckardt („Ferdinand David und die Familie Mendelssohn" 1888) und Karl Mendelssohn [der älteste Sohn Mendelssohns] („Goethe und F. M." 1871), auch A. Reißmann (F. M.-B., 1867, mehrmals aufgelegt).

§ 2. Die Leipziger Schule.

Wenn auch Mendelssohns Thätigkeit als Lehrer durch wiederholte längere Abwesenheit von Leipzig und seine Dirigentenpflichten und Kompositionsarbeiten eingeschränkt war, so war er doch nicht nur das anerkannte Haupt des Konservatoriums, sondern auch der Führer der in Leipzig sich herausbildenden Kunstrichtung, welche man, im Gegensatz zu der sich später allmählich abzweigenden „neudeutschen", am besten kurzweg die Mendelssohnsche oder Leipziger Schule nennt. Diese Richtung ist zwar durchaus von romantischem Geiste beseelt, zeigt aber eine ausgesprochene Tendenz, die Traditionen der Klassiker des 18. Jahrhunderts zu wahren, und hat die pietätvolle Pflege von deren Werken auf ihren Schild geschrieben. Nicht Schüler Mendelssohns, sondern nur wackere Genossen und Paladine desselben, sind Moscheles (vgl. S. 237), Hauptmann und David.

Moritz Hauptmann, geb. 13. Oktober 1792 zu Dresden als Sohn des Oberlandbaumeisters H., erhielt eine ausgezeichnete Erziehung und frühe die Erlaubnis, sich ganz der Musik zu widmen, war 1811—12 Violinschüler Spohrs in Gotha, und kehrte nach Ablauf der als Orchestergeiger in Dresden und Wien und Privatmusiklehrer eines russischen Fürsten verbrachten Wanderjahre 1822 unter das Szepter Spohrs nach Kassel zurück. Zwanzig Jahre wirkte er dort in bescheidener Stellung hochgeschätzt als Lehrer und

Komponist, bis er 1842 auf Spohrs und Mendelssohns Fürsprache als Kantor an die Thomasschule nach Leipzig berufen wurde; ohne Zweifel war schon bei dieser Berufung seine Anstellung an dem im folgenden Jahre ins Leben tretenden Konservatorium beabsichtigt. Die ausgezeichnete Lehrthätigkeit Hauptmanns, der selbst ein hochachtbarer Tonsetzer in einem einfachen und würdigen Stile war (Motetten, Chorlieder für gemischten und Männerchor, Violinsonaten, Violinduette), trug ganz wesentlich zur Befestigung des Ansehens der jungen Anstalt bei, und nach Mendelssohns frühem Tode waren ohne Frage Hauptmann, David und Moscheles für Jahrzehnte die eigentlichen Träger des Ruhmes der Leipziger Schule. Die Bedeutung Hauptmanns als spekulativer Theoretiker ist aber stark überschätzt worden. Sein Hauptwerk „Die Natur der Harmonik und der Metrik" (1853) machte großes Aufsehen durch die polare Gegenüberstellung von Dur und Moll, von welcher die Welt vergessen hatte, daß sie seit Zarlino von vielen bedeutenden Lehrern (Rameau, Tartini) ebenso gelehrt worden war. Trotz einer die Hegelsche Dialektik wiederspiegelnden philosophischen Abfassungsweise ist Hauptmanns System in sich zwiespältig und unkonsequent und daher nicht von Bedeutung für die fernere Entwickelung der Theorie. Dagegen bergen aber die kleineren Arbeiten Hauptmanns (Opuscula 1874, Briefe an Franz Hauser 1871, Briefe an Ludwig Spohr 1876, Aufsätze in den „Wiener Rezensionen" u. a.) eine Fülle echt musikalischer feiner Beobachtungen und Erläuterungen. Hauptmann starb am 3. Januar 1868 zu Leipzig. Zweckmäßig gedenken wir an Hauptmann anschließend seines Nachfolgers als Thomaskantor Ernst Friedrich Richter (1808—1879), der ursprünglich Student der Theologie in Leipzig, sich durch Selbststudium zum Musiker ausbildete und seit Begründung des Leipziger Konservatoriums neben Hauptmann als Theorielehrer wirkte. Bevor er in Hauptmanns Stelle einrückte, bekleidete er mehrere Organistenposten an Leipziger Kirchen. Richter vertrat als Komponist kirchlicher Werke (Oratorium „Christus der Erlöser" 1849, Stabat Mater, Motetten, Messen) und Kammermusikwerke wie Hauptmann eine gediegene, nicht archaisierende Richtung und genießt durch seine, sich aller theoretischen Spekulation enthaltenden, rein praktisch angelegten Lehrbücher des Tonsatzes (Harmonielehre 1853, Fuge 1859, Kontra=

punkt 1872), die oft aufgelegt und vielfach in fremde Sprachen übersetzt wurden, noch heute großer Wertschätzung.

Ferdinand David wurde am 19. Juni 1810 zu Hamburg geboren, studierte 1823—24 unter Spohr und Hauptmann in Kassel, trat bereits 1825 als Violinvirtuose im Gewandhauskonzert in Leipzig auf, wirkte zuerst im Königstädtischen Orchester in Berlin und seit 1829 als Primgeiger in dem Privatquartett des Baron von Liphardt in Dorpat (dessen Tochter seine Frau wurde) und wurde 1836 von Mendelssohn nach Leipzig gezogen, das durch ihn für lange eine wahre Hochschule des Violinspiels wurde. Schier endlos ist die Reihe der Schüler, welche in den 30 Jahren bis zu seinem am 19. Juli 1873 zu Klosters in der Schweiz erfolgten Tode bei dem berühmten Leipziger Meister ihre Ausbildung suchten. Aber auch seine Leistungen als Konzertmeister des Gewandhausorchesters und als Primgeiger der Gewandhaus-Kammermusiken waren hervorragende; wie im 17. Jahrhundert die Pariser Violons du Roy unter Lully und im 18. das Mannheimer Orchester unter den Cannabichs, so stieg das Leipziger Gewandhausorchester unter David zum Renommee eines Musterorchesters von beispielloser Straffheit und Akkuratesse. Als Komponist (fünf Violinkonzerte, viele Solosachen für Violine, „Bunte Reihe“ [Stücke für Klavier und Violine] u. a. m.), ist David nicht gerade hervorragend und halb Spohrs, halb Mendelssohns Schule angehörend. Dagegen machte er sich dauernd verdient durch seine „Violinschule“ und seine Bearbeitungen älterer Violinkompositionen („Die hohe Schule des Violinspiels“, [Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts]), welche das historische Interesse zuerst auch auf das Gebiet älterer Instrumentalmusik (Leclair, Corelli, Biber, Vitali, Locatelli 2c.) hinüberlenkten; wenn auch dabei pädagogische und virtuose Gesichtspunkte die ihn leitenden waren, so gab er doch damit eine kräftige Anregung, welche nicht ohne Nachwirkung blieb und von der Solo-Violinmusik bald auf die Ensemblemusik für mehrere Instrumente übergriff (Chrysander-Joachims Ausgabe der Sonaten, Trios und Concerti grossi von Corelli).

Wenn auch der spezielle Freundeskreis Mendelssohns ähnlich wie der Schuberts, mit Vorliebe über die engeren Kunstgenossen hinausgriff (besonders nahe standen ihm der Dichter Klingemann

und der Orientalist Rosen in London), so gehörten demselben doch auch einige Musiker an, von denen außer Moscheles und David besonders Rietz, Hiller, Gade und Bennett als hervorragende Vertreter des Geistes der Mendelssohnschen Schule Mendelssohns Einfluß weit über die Dauer seines Lebens hinaus wirksam erhielten.

Julius Rietz, geb. 1812 zu Berlin, gest. 1877 in Dresden, der Bruder des jung gestorbenen Eduard Rietz, wurde 1834 Mendelssohns Substitut und 1835 sein Nachfolger in Düsseldorf, 1847 in Leipzig Theaterkapellmeister (bis 1854), aber bald auch Leiter der Singakademie und 1848 Nachfolger Gades als Dirigent der Gewandhauskonzerte und auch Kompositionslehrer am Konservatorium, 1860 Nachfolger Reißigers als Hofkapellmeister in Dresden. Wenn auch Rietz als Komponist keine starke Eigenart zeigt, so erhebt er sich doch entschieden über die Schablonenmanier der komponierenden Kapellmeister vom Schlage seines Dresdener Vorgängers. Besonders haben seine Konzertouvertüre A-dur op. 7 und die Dithyrambe zur Schillerfeier 1859 sich längere Zeit in gutem Ansehen erhalten, und seine Symphonien, Konzerte (für Violoncell, für Violine, für Oboe, für Klarinette), seine Schauspielmusiken, auch Psalmen, Motetten u. a. kirchliche Gesänge bekunden den nicht nur wohlgeschulten, sondern auch feinsinnigen Musiker.

Während Moscheles, David, Hauptmann und Rietz die Leipziger Schule in Leipzig selbst repräsentieren, trugen Hiller, Gade und Bennett deren Banner hinaus in die Ferne. Hiller kann zwar streng genommen kaum zur Leipziger Schule gezählt werden; derselbe hat, ausgenommen den Winter 1839—40, den er in Leipzig verbrachte, niemals längere Zeit in der Nähe Mendelssohns gelebt. Doch waren beide Jugendbekannte und der Einfluß der Richtung Mendelssohns auf die Kompositionsthätigkeit Hillers ist ein sehr offenkundiger; und da Hiller im Winter 1843—44 den in Berlin weilenden Mendelssohn als Dirigent der Gewandhauskonzerte vertrat, so ist wohl seine enge Einbeziehung in den Leipziger Kreis zu verantworten. Ferdinand Hiller ist am 24. Oktober 1811 zu Frankfurt a. M. geboren und starb am 10. Mai 1885 zu Köln. Wie Mendelssohn aus vermögender Familie, erhielt er durch renommierte Lehrer (Aloys Schmitt und Vollweiler in Frankfurt, Hummel in Weimar) seine pianistische und theoretische Ausbildung, lebte 1828—35 in Paris — zu einer

Zeit, wo die Glanzgestirne am Musikhimmel daselbst vereint waren — und genoß dort den Umgang der bedeutendsten Meister (Cherubini, Rossini, Liszt, Chopin, Meyerbeer, Berlioz), bereiste wiederholt Italien, hatte aber mit einem Opernversuche (Romilda 1839 in Mailand) kein Glück und setzte sich nach längerem Aufenthalte in Frankfurt, Leipzig und Dresden (wo er Abonnementskonzerte ins Leben rief und die „Liedertafel" dirigierte) 1847 in den Rheinlanden fest, zunächst als Nachfolger Rietz' in Düsseldorf, 1850 aber als städtischer Musikdirektor in Köln, wo er das zu großer Blüte gelangende Konservatorium organisierte und bis zu seiner im Herbst 1884 erfolgten Pensionierung an der Spitze der musikalischen Verhältnisse blieb. Nicht weniger als zwölf der Niederrheinischen Musikfeste fanden unter seiner Leitung statt und die Gürzenich-Konzerte entwickelten sich zu einem Konzertinstitut, das neben dem Leipziger Gewandhaus mit Ehren genannt wurde; er war lange Zeit der angesehenste und einflußreichste Musiker des westlichen Deutschland und auch als Schriftsteller ebenso geschätzt wie als Komponist. Von seinen Opernversuchen (der letzte war „Der Deserteur" Köln 1865) führte keiner zu einem befriedigenden Resultate. Von seinen sonstigen Vokalkompositionen haben besonders die im kleineren Rahmen gehaltenen angesprochen (Lieder, Duette, Chorlieder, auch ein- und mehrstimmige geistliche Gesänge mit und ohne Begleitung); doch stellte er sich mit seinen beiden Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems" (1840) und „Saul" (1858) unter die formengewandtesten und des Ausdrucks mächtigen Vertreter der Gattung. Wirklichen Erfolg hatten einzelne seiner Klavierwerke, besonders sein Fis-moll-Konzert und Charakterstücke von eleganter und melodiöser Haltung. Seine Kammermusikwerke (Quartette, Trios, Suite für Klavier und Violine u. s. w.) zeigen trotz Wohlempfundenheit und formeller Gewandtheit zu wenig individuelle Physiognomie, um dauernd das Interesse zu beschäftigen. Als Schriftsteller machte sich Hiller zuerst durch Feuilletons für die „Kölnische Zeitung" bekannt (zum Teil in Bänden gesammelt „Aus dem Tonleben unserer Zeit" 1868—71, 3 Bde.), brachte aber später eine Anzahl umfangreicherer Arbeiten („Felix Mendelssohn-Bartholdy, Briefe und Erinnerungen" 1876, „Künstlerleben" 1880, „Goethes musikalisches Leben" 1883 u. s. w.). Großer Verbreitung erfreuen sich seine „Uebungen zum Studium der Harmonie und des Kontra-

punkts". Wenn auch das Konzertrepertoire der Gegenwart den Namen Hillers kaum mehr anders als ganz gelegentlich in Erinnerung bringt, so steht doch außer Zweifel, daß er zu den Hauptrepräsentanten der von dem Einflusse Mendelssohns beherrschten Richtung zählt.

William Sterndale Bennett, geb. 13. April 1816 zu Sheffield, gest. 1. Februar 1875 in London, hat ebenfalls durch mehrmaligen längeren Aufenthalt in Leipzig bei Mendelssohn (1837—38 und 1840—41) seine Zugehörigkeit zur Leipziger Schule verbrieft, erhielt aber seine Jugenderziehung an der 1822 begründeten kgl. Musik-Akademie zu London und machte Mendelssohns Bekanntschaft 1833, wo er in London dessen D-moll-Konzert in seiner Gegenwart spielte. Bennett begründete 1849 in London eine Bach-Gesellschaft zur speziellen Pflege Bachscher Musik (erste Aufführung der Matthäus-passion 1854), wurde 1856 Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft, zugleich Musikprofessor in Cambridge, 1866 Direktor der kgl. Musikakademie, 1871 geadelt und mit Ehren aller Art überhäuft. Wenn die Engländer in Bennett den Begründer einer neuen „englischen Schule" sehen, so wird man dem kaum widersprechen können; doch zeigt diese Schule keine besondere Eigenart und hat keinen Einfluß auf die fernere Entwicklung der Tonkunst im Ganzen genommen. Für die historische Betrachtung ist Bennett derjenige, welcher Mendelssohns Stil und Einfluß in die englische Produktion verpflanzte. Uebrigens ist die Zahl seiner Kompositionen nicht groß (op. 1—46, doch einige Nummern fehlend, dafür einige nicht numerierte). Bennett war fern von Selbstüberschätzung seiner Leistungen und hielt besonders in reiferen Jahren sehr mit der Publikation neuer Werke zurück. Früh speziell zum Klavierspiel ausgebildet, ist Bennett auch Klavierkomponist (vier Konzerte, ein Klaviersextett, ein Trio, eine Cellosonate, Rondos, Capricen, mehrere Solosonaten, eine Schumann gewidmete Phantasie, Etüden), wird aber in seinem Vaterlande am meisten geschätzt wegen seiner Chorwerke (die pastorale Kantate „Die Maikönigin" für das Musikfest zu Leeds 1858 und das Oratorium „Das Weib von Samaria" für das Musikfest in Birmingham 1867) und ist über Englands Grenzen hinaus am besten gekannt durch seine Ouvertüren („Najaden", „Die Waldnymphe", „Parisina", „Paradies und Peri"). ‚Liebenswürdig' ist auch für Bennetts Musik das allein treffende Epitheton. Mit der bereits 1836 geschriebenen „Najaden-

Ouvertüre" stellt sich aber Bennet unzweifelhaft als würdiger Genosse zwischen die Komponisten der „Fingalshöhle" und der „Nachklänge aus Ossian" als Vertreter der Naturromantik in der Instrumentalmusik.

In höherem Grade als Hiller und Bennett hat Gade Anspruch darauf, nicht eigentlich zur Gefolgschaft Mendelssohns gerechnet zu werden, sondern vielmehr als eine seelenverwandte Natur zu gelten, welche sich durch den Leipziger Meister sympathisch angezogen fühlte. Noch bestimmter als Bennett wird Gade von seinen Landsleuten als Begründer einer nationalen Musikrichtung angesehen und niemand wird bestreiten, daß aus seinen Ouvertüren, Symphonien und Chorwerken ein eigenartiger Hauch von Naturfrische weht, in dem man wohl die Schönheit skandinavischer See- und Berglandschaften wiederfinden mag, aber entschieden noch frei von jenem Haschen nach lokalen Idiotismen, das für die späterhin sich entwickelnden nationalen Strömungen in der Musik charakteristisch ist. Vielmehr ist Gade eine gesunde Musiknatur, die ohne Originalitätssucht und Selbstbespiegelung frisch von Herzen hinaus singt, wie ihr zu Mute ist, begeistert den von Schubert, Weber und Mendelssohn angeschlagenen romantischen Klängen lauscht und freudig in ihre Weise einstimmt. Niels Wilhelm Gade ist am 22. Februar 1817 zu Kopenhagen geboren und starb daselbst am 21. Dezember 1890, hat überhaupt, abgerechnet die Jahre 1843—48, welche ihn in den Bannkreis der Leipziger Schule zogen, seine Heimat nicht verlassen. Seine Musikbildung verdankte er in der Hauptsache sich selbst. Nur im Violinspiel wurde er von Werschall gut unterwiesen, sodaß er Mitglied des Hoforchesters werden konnte; als solches hatte er Gelegenheit, die besten neuen Werke mitspielend und hörend zu studieren. Weyse und Berggreen wurden ihm in der Folge Berater, doch wohl nicht eigentliche Lehrer. Der großen Musikwelt stellte er sich 1841 mit der von Spohr und Fr. Schneider preisgekrönten als op. 1 gedruckten Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian" vor, und als er 1843 mit staatlichem Stipendium nach Leipzig eilte, um in vollen Zügen aus dem daselbst sprudelnden Borne künstlerischer Genüsse zu trinken, wurde er dort bereits als fertiger Künstler begrüßt, da Mendelssohn seine Ossian-Ouvertüre und die erste Symphonie (C-dur op. 5) schon im Gewandhauskonzert aufgeführt hatte. Fast hätte ihn Leipzig dauernd

festgehalten; denn als er 1844 von einem Ausfluge nach Italien dahin zurückgekehrt, wurde ihm die Vertretung des zum letztenmal nach Berlin übergesiedelten Mendelssohn übertragen, im Winter 1845—46 fungierte er als zweiter Dirigent neben Mendelssohn, und als derselbe starb, fiel ihm dessen Nachfolge zu. Da rief ihn der Ausbruch des schleswig-holsteinischen Aufstandes im Frühjahr 1848 nach Kopenhagen zurück und fortan blieb seine Kraft als Dirigent und Lehrer seiner Vaterstadt geweiht. Er übernahm daselbst einen Organistenposten und die Direktion des Musikvereins, den er zu einem Konzertinstitut ersten Ranges erhob. Nur vorübergehend nach Gläsers Tode 1861 versah er die Hofkapellmeisterstelle. Gade war verheiratet mit einer Tochter Johann Peter Emil Hartmanns (1805—1900), der, obzwar einer eingewanderten deutschen Familie entstammend, jedenfalls vor Gade Anspruch darauf hätte, als der Begründer des Skandinavismus in der Musik angesehen zu werden, zumal auch er der von Fr. Kuhlau (1786—1832) nach Dänemark verpflanzten romantischen Richtung angehört.

Gade hat wie nur sehr wenige fremdländische Komponisten auf deutschem Boden feste Wurzel geschlagen, ganz besonders mit seinen Chorwerken für Soli und Orchester „Comala“ (1846), „Erlkönigs Tochter“, „Die Kreuzfahrer“, „Die heilige Nacht“, „Calanus“, „Sion“, „Psyche“, „Frühlingsbotschaft“, „Bei Sonnenuntergang“, „Frühlingsphantasie“ (letztere für vier Solostimmen, Klavier und Orchester), welche zum täglichen Brot der Chorgesangvereine und Musikvereine wurden und sich zufolge ihrer natürlichen Frische und künstlerischen Noblesse dauernd halten. Insbesondere fand der poetische Zauber der nordischen Sage in Gade sozusagen einen authentischen musikalischen Interpreten. Dieser selbe romantische Hauch liegt aber auch über Gades Orchesterwerken. Von seinen acht Symphonien ist besonders die vierte (B-dur op. 20) sehr bekannt geworden, doch beseelt auch die andern derselbe Geist, besonders die erste (C-moll op. 5); die fünfte (D-moll op. 25) gesellt dem Orchester das Klavier, die achte (H-moll op. 47) schlägt ernste Beethovensche, ja Bachsche Töne an. Auch seine fünf Ouvertüren („Nachklänge aus Ossian“, „Im Hochland“, „Hamlet“, „Michel Angelo“ und C-dur op. 14) sind auf allen besseren Konzertprogrammen eingebürgert. Auf die durch die Klassiker in Vergessenheit gebrachte Suitenform griff Gade zurück mit den für Streich-

orchester geschriebenen Cyklen von Charakterstücken „Novelletten“ op. 53, „Ein Sommertag auf dem Lande“ op. 55 und „Holbergiana“ op. 61. Nur mit wenigen Einzelnummern betrat Gade das Gebiet der Kammermusik (Sextett, Oktett und Quintett für Streichinstrumente, drei Violinsonaten, ein Trio und Trio-Novelletten); einige Klaviersachen („Nordische Tonbilder“, „Volkstänze“, „Aquarellen“, eine Sonate ꝛc.), wenige Hefte mehrstimmiger Gesänge für gemischte und Männerstimmen und zwei Violinkonzerte ergänzen den Gesamtbestand seiner kompositorischen Lebensarbeit. Ueber Gades Leben haben wir bisher nur eine keineswegs erschöpfende Arbeit von seinem Sohne Dagmar Gade „N. W. Gade; Aufzeichnungen und Briefe“ (1894). Gade kann wohl im gewissen Sinne als zwischen Mendelssohn und Schumann stehend betrachtet werden, hat aber doch im ganzen mehr eine leichtfließende, der Mendelssohns verwandte Manier, welche ihn von dem sprunghaften Schumann deutlich unterscheidet, obgleich er nicht selten durch stärkeren Ausdruck an diesen erinnert. Ueberhaupt aber muß wiederholt werden, daß er mehr als ein Epigone oder Trabant ist; zum mindesten steht er in der jüngeren Gruppe der Romantiker (Mendelssohn, Schumann, Chopin) mit demselben Range da, wie in der älteren (Schubert, Weber) Spohr und Franz Lachner.

Siebentes Kapitel.

Robert Schumann.

§ 1. Schumanns Individualität.

Während der wohlerzogene und früh gereifte Mendelssohn noch vor dem Ende des dritten Jahrzehntes, als noch nicht zwanzigjähriger Jüngling, in die erste Reihe der schaffenden Tonkünstler eintrat und die durch den Tod Webers, Beethovens und Schuberts in weniger als drei Jahren gerissene Lücke wenigstens insofern teilweise ausfüllte, als er die von den beiden zuerst gestorbenen Meistern Weber und Schubert angebahnte romantische Richtung direkt aufnahm und mit Glück fortführte, bedurfte es für den Mendelssohn fast gleichalterigen Schumann einer geraumeren Zeit allmählicher Entwickelung, ehe er in ähnlicher Weise als eine bedeutsame Individualität hervortrat und zu der heute allgemein anerkannten Stellung neben Mendelssohn gelangte. Für die historische Betrachtung ergiebt sich daher zwischen Schubert und Schumann eine wohl fühlbare Lücke von etwa einem Jahrzehnt; er erscheint nicht wie Mendelssohn als direkt an die genannten Meister anschließend und ihre Werke fortsetzend, sondern als nach einer wenn auch nicht langen Pause an sie anknüpfend, wieder aufnehmend. Wenn dieser Eindruck sogar ein merklich stärkerer ist als man nach den Jahreszahlen vermuten sollte, so ist dafür die Erklärung in dem Lebens- und Bildungsgange Schumanns zu suchen. Während Mendelssohn zufolge einer ausgezeichneten und umsichtigen Vorbereitung von früher Kindheit an in seinen Lebensberuf direkt hineinwuchs und, bevor er zum Manne gereift, Thaten vollbringen konnte, welche die Musik-
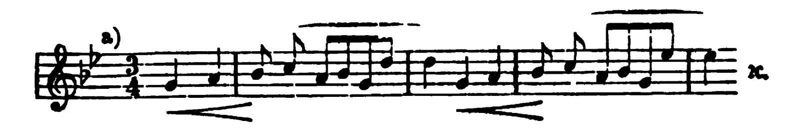
geschichte verewigt, rang sich das Talent Schumanns unter mancherlei Hemmnissen nur allmählich zum vollen Selbstbewußtsein durch und erst verhältnismäßig spät kam er dazu, sich diejenige Fachbildung anzueignen, welche eine unerläßliche Vorbedingung wahrer Künstlerschaft ist. Trotz einer starken und durchaus eigenartigen Begabung, die sich bereits im Knabenalter zeigte, finden wir daher Schumann als fertigen Künstler erst um die Mitte des dritten Jahrzehnts und auch da zunächst ausschließlich als Klavierkomponisten, vorwiegend im kleinen Genre, das aber durch ihn zu einer ganz neuen Bedeutung gelangte. Erst seit 1840 wendete er sich allmählich auch anderen Aufgaben zu, zunächst dem Liede, auf dessen Gebiete er zu einer Schubert ebenbürtigen Erscheinung erwuchs, und endlich auch der Orchester- und Kammermusik und den großen Formen der begleiteten Vokalmusik. Trotz dieses langsamen Werdeprozesses steht aber Schumann doch ziemlich früh als Repräsentant einer besonderen Richtung da, die sich merklich von derjenigen Mendelssohns abzweigt, als Begründer und Führer einer entschieden Neues erstrebenden, ausgesprochen dem Fortschritte huldigenden Strömung, mit der sich Mendelssohn nie ganz befreundet hat. Allerdings lenkte aber neben dem Komponisten der Schriftsteller Schumann, und dieser sogar zunächst mehr als jener, die Aufmerksamkeit auf sich. Mit Schumann tritt in die Musiklitteratur ein vordem unbekanntes Element, das ich ein studentisch-jugendliches nennen möchte, ein bewußtes Ankämpfen gegen ein allmählich sich herausbildendes Philisterium der Kunst, das in dem handwerksmäßigen Weitergeben der Technik der Wiener Klassiker, in einem mühe- und interesselosen Fahren in ausgefahrenen Geleisen sein Wesen hatte. Wenn auch Schumanns Beruf und Berechtigung zu solchem Auftreten anfänglich mit Fug in Frage gezogen werden konnte, so hat er dieselben doch in der Folge zur Genüge erwiesen. Dieser frische ebenso gegen gemüts- und geistloses Formenwesen wie gegen flache Sentimentalität gerichtete Zug offenbart sich sowohl in Schumanns schriftstellerischer Thätigkeit als in seinen Jugendkompositionen; eine gewisse Keckheit, ein Hinwegsetzen über Vorurteile, ein gewisses absichtliches Sichvordrängen mit neuen Kombinationen, ein markiertes Hinwerfen des Neuen an Stelle eines organischen Entwickelns desselben, unterscheidet diese neue Richtung scharf und bestimmt von den ohne allen Zweifel ja viel bedeutsameren Neuerungen

der naiven Haydn-Epoche und ihrer imposanten Weiterentwickelung durch Beethoven. Das Abrupte, Isolierte, Sprunghafte, das mit Schumann in die musikalische Faktur kommt, und das eben der angedeuteten jugendlich-burschikosen Opposition, der Ueberordnung des frei schaltenden Willens über die nach immanenten Gesetzen schaffende Phantasie entspringt, erwies sich allerdings nicht als fruchtbringend auf dem Gebiete des großen, erhabenen Stils, und es war daher Schumann nicht beschieden, in den großen Formen die Meister der klassischen Epoche zu überbieten, ja nur zu erreichen.
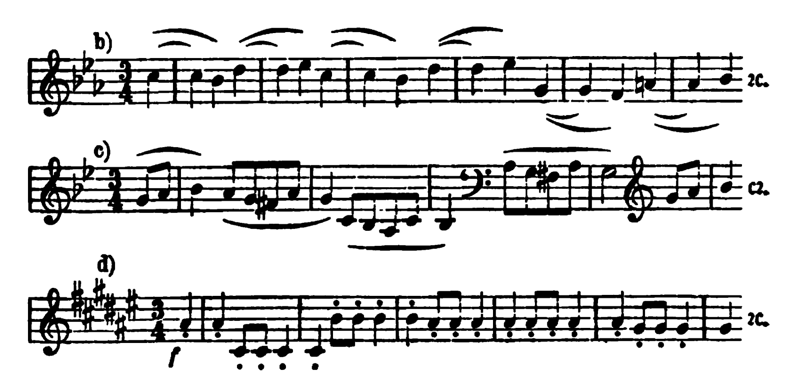
Auf eines muß ganz besonders hingewiesen werden, das speziell charakteristisch nicht nur für Schumanns künstlerische Individualität, sondern auch für seine historische Stellung ist: die Ausbeutung der Wirkung stark auftaktiger Motivbildungen. Irgendwo habe ich einmal mich dahin ausgesprochen, daß in diesen zäh festgehaltenen Auftaktrhythmen sich das schlechte Gewissen in Sachen des Rhythmus bemerkbar macht, d. h. daß die unzweifelhaft im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr sich entwickelnde taktweise Gliederung in sich geschlossener Melodieteile, das Lesen von Taktstrich zu Taktstrich, das endlich 1880 durch Rudolf Westphal an den Pranger gestellt wurde*), schon im dritten Dezennium des Jahrhunderts anfing, die Kompositionen der Klassiker zu entstellen und zu mißdeuten. Wenn auch bereits bei Beethoven einzelne Fälle der durchgeführten Festhaltung eines stark auftaktigen Rhythmus nachweisbar sind (C-moll-Symphonie, 1. Satz; A-dur-Symphonie 1. Satz; Cis-moll-Quartett Nr. 7), so stehen dieselben doch noch vereinzelt da und können nicht Anlaß geben, auch für die Zeit der Klassiker schon ähnliche Schlüsse zu ziehen, für welche vielmehr der bunteste Wechsel der verschiedensten Form der Melodiebildung charakteristisch und bereits von zeitgenössischen Theoretikern (J. A. P. Schulz) klar erkannt und definiert worden ist. Bei Schumann häufen sich aber solche, ein rhythmisches Motiv, das zufolge seines direkten Einsetzens nicht mißkannt werden kann, in gleicher Gestalt durch lange Taktreihen festhaltende Bildungen derartig, daß der Verdacht entstehen muß, daß der Komponist in ihnen Wirkungen sucht, die anderweit nicht zustande kommen. So z. B. in ‚Kreisleriana‘ op. 16 Nr. V:

---

*) Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach.



oder in dem „Faschingsschwank aus Wien" op. 20 Nr. 1:



Derartige Bildungen finden sich bei Schumann auffallend häufig; ihre packende Wirkung (die in den heftig erregenden langen Auftakten bezw. [bei b] in der mystischen Verschleierung des rhythmischen Ganges durch fortgesetzte Synkopierung beruht) erklärt ebenso die lebhafte Begeisterung, welche seine Musik bei erster Bekanntschaft erweckt, wie sie es erklärlich macht, daß leicht nach einiger Zeit ein Rückschlag erfolgt und eine gewisse Aufdringlichkeit empfunden wird. Thatsächlich sind aber Schumanns bedeutendste Schöpfungen nicht die solche rhythmischen Manieren zeigenden, sondern vielmehr diejenigen, in welchen er sich solcher Absichtlichkeiten entschlägt und seine Phantasie frei ausströmen läßt. Da offenbart er ein ihn den größten Meistern an die Seite stellendes Melodievermögen von innigstem, durch harmonische und rhythmische Nüancen in der mannigfaltigsten Weise abgetöntem Ausdruck; da zeigt sich, daß das in seinen Schriften und den charakterisierten Absichtlichkeiten seiner Faktur hervortretende Streben nach Neuem nicht konstruiert ist, sondern innerem Gebot entspringt, daß sein Ausdruck originell und individuell ist und sein muß. Auch wo Schumann ein längeres Tonstück oder doch einen Teil eines solchen unter Festhaltung einer gewählten Form der figurativen Gestaltung ausführt, überrascht er

durch eine Fülle unerwarteter Wendungen, welche gegen die Selbstverständlichkeit der Fortspinnungen Mendelssohns sehr merklich absticht. Die durch Mendelssohns Lieder ohne Worte in die Mode gekommenen Genrestücke erhielten daher unter Schumanns Händen ein ganz anderes Gepräge und wurden zu wirklichen Miniaturen mit fesselndem Detail.

In dieser Richtung war Schumann bahnbrechend und Schule bildend. Allerdings ist nicht zu übersehen, daß das kleine Klavierstück, das Charakterstück, dem 18. Jahrhundert keineswegs fremd ist; es genügt, die Namen Couperin, D. Scarlatti und Rameau zu nennen und auf die reiche Litteratur der sogenannten „Handstücke" der Mitte des Jahrhunderts hinzuweisen, unter denen sich genug Schmuckstücke von reizender Kleinarbeit finden. Durch die schnelle Entwickelung der Klaviersonate waren aber diese der alten Spielarie entstammenden lyrischen Stücke zeitweilig stark in den Hintergrund getreten und von den Klassikern nur ganz gelegentlich berücksichtigt worden. Das neue Aufblühen hängt gewiß mit der inzwischen erfolgten gewaltigen Entwickelung der Liedkomposition durch Schubert zusammen und es muß als keineswegs zufällig gelten, daß das „Lied ohne Worte" die neue Aera der lyrischen Stücke einleitet. Geflissentlich betont aber Schumann in den Titeln seiner Werke vielfach die Beziehung zu bestimmten poetischen Vorwürfen, ohne indes in irgendwie damit den Boden rein musikalischer Gestaltung zu verlassen und auf das Gebiet der von Berlioz inaugurierten Programmmusik überzutreten. Die durch und durch lyrische, d. h. letzten Endes doch spezifisch musikalische Natur Schumanns behält trotz aller Absichtlichkeiten schließlich die Oberhand und seine musikalischen Umdichtungen Jean Paulscher oder E. T. A. Hoffmannscher Ideen sind daher nicht Einkleidungen in ein musikalisches Gewand, sondern musikalische Neuschöpfungen. Der Hauch der Romantik weht wohl aus keines zweiten Komponisten Werken so kräftig wie aus denjenigen Schumanns; wenn auch seine Orchesterwerke nicht in gleichem Maße wie diejenigen Mendelssohns die von Weber angebahnte neue Wertung der Klangfarben weiter führen, so spricht doch auch aus ihnen derselbe Geist, der sein gesamtes Schaffen beherrscht, nur weniger durch das Medium der Klangfarben, als vielmehr der eigenartigen melodisch-rhythmischen

Ideen und ihrer harmonischen Einkleidung. Ein eigentlicher Kolorist ist Schumann nicht. Macht man sich diese nicht zu bestreitende Thatsache klar, so erscheint aber der Zauber seiner Musik erst im rechten Lichte; es ist fast, als hätte Schumann die Wunder der neuen Orchesterwirkungen Webers, Schuberts und Mendelssohns auf das Klavier übertragen, auf dem er mit wenigen Takten dieselben oder doch ganz ähnliche Stimmungen hervorzaubert. Hier unterscheidet er sich nicht unwesentlich von dem speziellen Poeten des Klaviers, Chopin; während man bei Chopin doch immer das Klavier selbst hört, klingen bei Schumann alle Farben des Orchesters in buntem Wechsel heraus, man meint Hörner, Oboen, Flöten, Streichinstrumente wirklich herauszuhören, deren Farbenwirkungen in überraschendster Weise zur Geltung kommen. Schumann war zufolge des Ganges seiner künstlerischen Ausbildung in erster Linie Klavierkomponist und ist vom Klavier niemals ganz losgekommen; aber aus den Tönen des Klaviers sprachen ihm nicht nur alle anderen Instrumente mit ihren wohlbekannten Stimmen, sondern auch die Menschenstimme. Deshalb ist in Schumanns Liedern das Klavier nicht ein neben dem Gesange hergehendes Begleitorgan, sondern das Klavier selbst singt mit. In manchen Liedern, wie z. B. dem „Nußbaum", geht diese Partnerschaft bis zur vollen Illusion, ist aber überhaupt allgemein zu konstatieren. Auch bei den Kammermusikwerken mit Klavier ist dieses innige Verwachsen mit den übrigen Instrumenten sehr auffallend, am vollendetsten vielleicht in der A-moll-Violinsonate. Wo das Klavier ganz fehlt, wie in den drei Streichquartetten, ist darum ein Hinübertreten des Komponisten auf ein Gebiet, das nicht ganz und gar das seine ist, unverkennbar.

§ 2. Schumanns Leben.

Robert Schumann ist am 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren als Sohn eines Verlagsbuchhändlers, der durch rastlosen Fleiß sich von kleinen Anfängen eine achtbare Position geschaffen hatte. Der Vater hatte sich selbst mehrfach schriftstellerisch versucht und u. a. einige Werke Byrons übersetzt, die er einer Ausgabe von dessen Werken in seinem Verlage einfügte. Auch bei dem Sohne zeigte sich früh

die Neigung zu schriftstellerischer Thätigkeit und schon als Knabe soll er mit seinen Schulgenossen eine selbstgeschriebene Räuberkomödie zur Aufführung gebracht haben. Seine musikalische Begabung trat aber ebenfalls früh hervor und äußerte sich, nachdem in seinem siebenten Lebensjahre der Klavierunterricht bei dem Baccalaureus Kuntzsch begonnen hatte, besonders in freien Improvisationen aber auch in allerlei Kompositionsversuchen. Der Vater, eingedenk seiner eigenen Neigung zu künstlerischer Thätigkeit, begünstigte des Sohnes Wünsche und setzte sich mit K. M. von Weber in Verbindung, welcher sich geneigt zeigte, dessen Ausbildung in die Hand zu nehmen. Doch kam es nicht zu einer Vereinbarung, und als 1826 der Tod sowohl Weber als Schumanns Vater hinwegraffte, war es mit den musikalischen Zukunftsplänen einstweilen zu Ende, da Mutter und Vormund gegen dieselben ein Veto einlegten und Schumann für die juristische Laufbahn bestimmten. Er bezog daher nach Absolvierung des Abiturientenexamens Ostern 1828 die Universität Leipzig. Aus den juristischen Studien wurde freilich nicht viel. Kurze Zeit kostete er die Vergnügungen des studentischen Verbindungslebens, denen er indes wenig Geschmack abzugewinnen vermochte; nicht lange währte es, so war er in Leipzig ganz in musikalischem Fahrwasser. Im Hause des Professor Carus machte er u. a. die Bekanntschaft des Klavierpädagogen Friedrich Wieck und wurde dessen Schüler im Klavierspiel, nebenher fleißig komponierend. Das zweite Studienjahr führte Schumann nach Heidelberg, von wo aus er im Herbst eine Reise nach der Schweiz und Oberitalien machte. Das herannahende Ende des akademischen Trienniums machte endlich eine Aussprache Schumanns mit seiner Mutter und seinem Vormunde unerläßlich, da er längst entschlossen war, die Musik zu seinem Lebensberufe zu machen und mit dem juristischen Studium überhaupt nicht ernstlich begonnen hatte. Das Urteil Friedrich Wiecks über seine Begabung besiegte zunächst den Widerstand der Mutter und demnächst auch den des Vormundes, und so kehrte er im Herbst 1830 als Berufsmusiker nach Leipzig zurück und bezog ein gerade disponibles Zimmer im Hause Wiecks, der nun in größerem Maßstabe als zuvor sein Lehrer wurde. Gleichzeitig begann er endlich, der Theorie näher zu treten, zunächst unter Anleitung eines Musikdirektors Kupsch (nur wenige Stunden), dann

aber bei Heinrich Dorn, der damals Musikdirektor am Stadttheater war. Bis dahin hatte der nun 20jährige Schumann keinerlei theoretische Unterweisung genossen, dieselbe sogar für überflüssig und die Individualität schädigend gehalten. Gleich die ersten Stunden bewiesen, wie nötig ihm die Theorie war, und nun gieng's mit Ernst und Fleiß an gesetzte Arbeit. Als ein neuer Grund, seine theoretische Bildung nun ernst zu nehmen, kam im Herbst 1831 eine Lähmung der rechten Hand Schumanns, der, um die Finger schneller unabhängig von einander zu machen, ein mit seinem Heidelberger Studienfreunde Töpken ausgedachtes mechanisches Mittel angewandt hatte (Aufhängung des dritten Fingers in eine Schlinge). Den Unterricht Wiecks hatte er im Sommer 1831 abgebrochen, weil er zu langsam vorwärts kam. Leider dauerte der Unterricht bei Dorn nur bis zum Frühjahr 1832, wo derselbe als Stellvertreter von Krebs an das Hamburger Stadttheater ging. Fortan war Schumann sein eigener Lehrer und vertiefte sein Können besonders durch das Studium von Bachs Wohltemperiertem Klavier. In das Jahr 1831 fällt auch Schumanns Debut als musikalischer Schriftsteller mit einer begeisterten Begrüßung des neu aufgehenden Sterns Chopin, dessen Don Juan-Phantasie op. 2 er in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*) besprach und zwar bereits mit der nachher längere Zeit festgehaltenen Spaltung seiner Persönlichkeit in den leidenschaftlichen Florestan und den sinnigen Eusebius. Der Freundeskreis Schumanns in seiner Leipziger Zeit begreift überwiegend Nichtmusiker, einen Schulgenossen von Zwickau her Stud. jur. Emil Flechsig, ferner Stud. jur. Moritz Semmel, den Schwager seines Bruders Eduard; Stud. jur. Gisbert Rosen war sein Hauptgenosse in Heidelberg. Nur Julius Knorr, der als Klavierpädagoge zu Ansehen gelangte, verkehrte auch schon im ersten Leipziger Jahre (1828/29) mit Schumann und schloß sich auch ferner an ihn an. Dazu kam 1832 der begabte Pianist Ludwig Schunke, der leider schon 1834 starb.

Von den Kompositionen Schumanns aus der Zeit vor seinen Studien bei Dorn sind nur im Drucke erschienen: op. 1, Variationen über ABEGG (1830 komponiert, 1832 erschienen, „der Comtesse

*) Jahrg. 33, Nr. 49.

Pauline von Abegg gewidmet", die aber in Wirklichkeit Meta Abegg hieß, eine junge Dame in Mannheim, der Gegenstand vorübergehender Schwärmerei Schumanns in seiner Heidelberger Zeit), op. 7 die Tokkata in C-dur, ebenfalls 1830 komponiert, aber erst 1834 erschienen und vor der Herausgabe vollständig umgearbeitet, op. 2 Papillons (1829—31 komponiert, 1832 erschienen) und op. 8 Allegro (1831 komponiert, 1835 erschienen). Von diesen zeigen nur op. 1 und 2 den ganzen wildgewachsenen Schumann, noch ziemlich unbehilflich im Satz, doch schon (besonders op. 2) voller ansprechender Einfälle. Ein gewaltiger Abstand trennt aber von ihnen die noch 1832 geschriebenen und 1833 im Druck erschienenen. Intermezzi op. 4, denen wirkliche Reife nicht abzusprechen ist. Auch die ‚Studien nach Capricen von Paganini' op. 3 sind 1832 gearbeitet und erschienen (Schumann hörte von Heidelberg aus 1830 Paganini in Frankfurt spielen); die sechs ‚Konzertstücke nach Capricen von Paganini' op. 10 wurden 1833 geschrieben und erschienen 1835. Mit dem 1834—35 geschriebenen, 1837 gedruckten Carneval op. 9 steht der Klavierkomponist Schumann, wie ihn die Welt kennt und bewundert, vollkommen fertig da, der Meister in der Skizze.

Schumann hatte sich nur mit op. 1—5 (op. 5, Impromptus über ein Thema von Clara Wieck) der musikalischen Welt vorgestellt, als er es unternahm, mit Ludwig Schunke, Julius Knorr und Friedrich Wieck eine eigene Musikzeitung herauszugeben. Da wie sich bald herausstellte*), Wieck meist auf Reisen war, Schunke nicht recht mit der Feder umzugehen verstand und dazu noch Knorr erkrankte, so fiel die ganze Last der Arbeit auf Schumanns Schultern. Die erste Nummer der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschien am 3. April 1834. Der am 7. Dezember 1834 erfolgte Tod Schunkes und der bald darauf erklärte gänzliche Rücktritt Knorrs und Wiecks von der Mitwirkung machte aber Schumann zum thatsächlichen alleinigen Unternehmer und nach Zahlung einer Entschädigung an den ersten Verleger Hartmann zum alleinigen Eigentümer der Zeitung. Einen thatkräftigen neuen Mitarbeiter hatte er aber inzwischen in Karl Banck gefunden, der als Liederkomponist und Musikkritiker (in Dresden) zu Ansehen gelangte.

Das Programm der „Neuen Zeitschrift für Musik" war nach Schumanns eigenen Worten: „an die alte Zeit und ihre Werke mit

*) Brief Schumanns an seine Mutter vom 2. Juli 1834.

allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich, eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen", auch, wie er an anderer Stelle sagt, „einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen" und „der kritischen Honigpinselei Einhalt zu thun". Die neue Zeitung setzte sich besonders in Gegensatz zu der unter G. W. Fink (seit 1827) stark an innerer Bedeutung zurückgegangenen Allgemeinen Musikalischen Zeitung (der „Honigpinsel" zielte speziell auf Finks Kritiken). Freilich stach der echt künstlerische Geist, der aus Schumanns Art zu rezensieren sprach, gewaltig gegen die schablonenhafte wohlwollende Art von Besprechungen ab, welche sich allgemein eingebürgert hatte. Schumann, der fortfuhr, in der Doppelgestalt von Florestan und Eusebius sich selbst zwei Standpunkte für seine Beurteilungen zu schaffen, jetzt aber als Vermittler und Oberrichter den beiden noch den weisen Meister Raro gesellte, hatte bereits als Mitarbeiter der Zeitschrift „Komet" als Sammelnamen dieser idealen Kunstenthusiasten die „Davidbündler" aufgebracht, denen wir nicht nur auch als Titel seines op. 6 „Davidsbündlertänze" (komponiert 1837, gedruckt 1838), sondern auch bereits in der Schlußnummer des „Carneval" begegnen („Marsch der Davidsbündler gegen die Philister"). Nun erscheint auch noch ein Jonathan, unter dem wahrscheinlich Schunke zu verstehen ist, womit die Davidsbündlerschaft über die Personalunion in Schumann selbst hinaus ausgedehnt erscheint. Entsprang, wie nicht bezweifelt werden kann, die Idee der Zwillingsbrüderschaft von Florestan und Eusebius der Begeisterung Schumanns für die Dichtungen Jean Pauls (Vult und Walt in den „Flegeljahren"), so steht dagegen die Benennung der „Davidsbündler" in Beziehung zu einer unausgeführt gebliebenen Idee Schumanns, einen Roman dieses Titels zu schreiben. Die phantastische Natur Schumanns offenbart sich ganz besonders in diesem fortgesetzten Verquicken von Phantasie und Wirklichkeit in der Erfindung von Idealgestalten, hinter denen sich außer ihm selbst die seinem Herzen näher stehenden verbergen (auch Chiara oder Chiarina und Zilia für Clara Wieck,

später Felix Meritis für Mendelssohn; im Carneval treten sogar Chopin und Paganini ohne Maske auf).

Herzensbeziehungen Schumanns verraten außer op. 1 (an Meta Abegg) auch der Carneval durch die Nummer „Estrella", welche das Bild von Ernestine von Fricken verewigt, die als Schülerin Wiecks in dessen Hause wohnte (Schumann selbst wohnte schon seit 1832 nicht mehr dort). Frau Henriette Voigt, eine vortreffliche Klavierspielerin, in deren Hause Schumann öfter musizierte, wurde die Vertraute der beiden Liebenden, deren Beziehungen zu einer Verlobung führten, welche aber wohl noch vor Ende des Jahres 1835 in gegenseitigem Einverständnis gelöst wurde. Ernestinens Vater, Hauptmann von Fricken, ist der Komponist des Themas von Schumanns „Etudes symphoniques" op. 13. Der Carneval ist aber im ganzen ein Denkmal dieser Beziehung Schumanns zu Ernestine von Fricken, da die Buchstaben ASCH in dieser Ordnung den Geburtsort Ernestinens (Asch in Böhmen) verraten, in der Ordnung SCHA aber die musikalischen Lettern des eigenen Namens des Komponisten sind (SCHumAnn). Auch in Schumanns op. 99 (Bunte Blätter) und 124 (Albumblätter) sind einige jedenfalls in dieser Zeit entstandene Stücke über ASCH aufgenommen, die der Carneval nicht enthält.

Das Erkalten der Beziehungen Schumanns zu Ernestine von Fricken steht wohl in ursächlichem Zusammenhange mit seiner sich ganz allmählich entwickelnden Neigung zu der schnell herangereiften Clara Wieck (geb. 13. September 1819 in Leipzig), der Tochter seines einstigen Lehrers, welche sich immer mehr zu einer Pianistin von hervorragenden Qualitäten entwickelte. Schumann stand schon 1835 mit dem geistvollen Mädchen in Briefwechsel und hielt im Februar 1836 zum erstenmal um ihre Hand an, erfuhr aber durch Wieck eine schroffe Abweisung. In demselben Monate hatte Schumann seine Mutter verloren, eine um des Sohnes Zukunft ängstlich besorgte Frau, deren unentschlossenes Wesen indessen niemals einen stärker bestimmenden Einfluß auf den Sohn erlangt hatte. Auch das Verhältnis zu sonstigen Verwandten war nur ein loses. Seine einzige Schwester Emilie war schon vor Beginn seiner Universitätsstudien unter Anzeichen von Trübsinn gestorben; den ihm am nächsten stehenden Julius hatte ebenfalls bereits 1833 ein früher

Tod hinweggerafft, nachdem er kurz zuvor seine Frau Rosalie verloren, zu der Robert besonderes Vertrauen gefaßt hatte, und auch der älteste Bruder, Eduard, starb schon 1839. Es fehlte daher Schumann fast ganz an dem herzstärkenden Einflusse glücklicher Familienbeziehungen, der so wohlthuend das Leben Mendelssohns verschönte. Schumann stand immer mehr isoliert, zumal nachdem er 1834 auch seinen intimsten Freund Ludwig Schunke verloren hatte und Gisbert Rosen durch die Verschiedenheit des Berufs ihm ferner rückte.

Früh zeigten sich die Vorboten des Gemütsleidens, das Schumanns letzte Lebensjahre umnachten sollte. Schon im Herbst 1833, inmitten der Vorbereitungen der Herausgabe der „Neuen Zeitschrift für Musik" ergriff ihn eine mehrere Monate dauernde nervöse Ueberreiztheit, die sich u. a. in der Furcht äußerte, er könnte sich aus dem Fenster seiner im vierten Stock des Eckhauses der Burgstraße und des Sporergäßchens gelegenen Wohnung stürzen, und die dazu führte, daß er, nach längerer Pause von aller geistigen Arbeit wieder hergestellt, fortan hochgelegene Wohnungen ganz mied. Ja, vielleicht muß man schon ein Zeichen seiner wohl nicht außer Zusammenhang mit seiner Vorliebe für die Dichtungen Jean Pauls und E. T. A. Hoffmanns stehenden phantastischen Erregbarkeit in der Angst um sein Leben sehen, die ihn 1831 beim Herannahen der Cholera befiel, vor der er nach Italien flüchten wollte. Alle diese Umstände sind sehr in Rücksicht zu ziehen, um die sprunghafte Natur des Komponisten Schumann richtig zu verstehen. War er doch auch im Kreise seiner Freunde, mit denen er allabendlich im Kaffeebaum in der großen Fleischergasse beim Bier zusammenzukommen pflegte, keineswegs wie Schubert der Mittelpunkt und Anführer der frohen Ausgelassenheit, sondern saß vielmehr meist mit dem Rücken nach dem Tisch und nahm nur ausnahmsweise am Gespräch teil. Aus dieser selbstgewählten Vereinsamung (er verkehrte auch nur sehr wenig in Familienkreisen) strebte nun Schumann ernstlich heraus und wünschte sich eigenen Herd zu begründen; leider stellten sich dem aber noch für lange unübersteigliche Hindernisse in den Weg. Fr. Wieck, der in der von der Welt bewunderten Künstlerschaft seiner Tochter den Triumph seiner pädagogischen Leistungen sah, hatte keinerlei Neigung, schon jetzt auf seine väterlichen Rechte zu verzichten, zumal er — gewiß nicht ohne Be-

rechtigung — für seine Tochter eine glänzendere und sorgenfreiere Existenz glaubte erwarten zu dürfen, als sie ihr Schumann bis dahin zu bieten vermochte. Doch befand sich der Vater bereits 1836, als Schumann zum erstenmal um Claras Hand bat, einem Einverständnisse beider gegenüber, das durch die Verweigerung nur erstarkte. Bei einer zweiten Abweisung im Jahre 1837 gestattete Wieck wenigstens einen Briefwechsel. Die Hoffnung, in der Neuen Zeitschrift für Musik sich eine dauernde Erwerbsquelle zu schaffen, veranlaßte Schumann im Herbst 1838 nach Wien überzusiedeln, das ohne eigentliche Musikzeitung war, während ihm in Leipzig die Allgemeine Musikalische Zeitung im Wege stand. Leider erwies sich die Hoffnung als eine verfehlte, und schon im Frühjahr 1839 kehrte er nach Leipzig zurück; er hatte in Wien keinen Boden gefunden und die Zeitung hatte ihren Schwerpunkt in Norddeutschland behalten, übrigens stetig an Abonnentenzahl zugenommen, sodaß sie ein Erträgnis abwarf, das zusammen mit den Honoraren seiner Kompositionen und den Zinsen seines Vermögensrestes Schumann in stand setzte, eine günstige Entscheidung des Gerichts gegen Wiecks Verweigerung der Hand seiner Tochter zu erstreiten. Als weiteres Gewicht fiel in die Wagschale die Anfang 1840 auf sein Ansuchen erfolgte Verleihung des akademischen Grades eines Dr. phil. hon. c. seitens der Universität Jena für seine Leistungen als Komponist und Musikschriftsteller. So führte er endlich am 12. September 1840 Clara heim, die das Vaterhaus verlassen und sich zunächst nach Berlin zu ihrer von Wieck längst geschiedenen Mutter (Frau Bargiel, Mutter Woldemar Bargiels) begeben hatte.

Das Jahr 1840 bedeutet einen Wendepunkt in Schumanns Schaffen wie in seinem Leben. Wenn wir auch wissen, daß Schumann schon früh Lieder und andere Vokalsachen geschrieben hat, so sind doch diese Werke verschollen und der Komponist Schumann vor 1840 ist ausschließlich Klavierkomponist. Mit dem Jahre 1840 tritt er plötzlich unter die Liederkomponisten und zwar mit einem Erfolge und in einem Umfange, die das Jahr 1815 der Thätigkeit Schuberts zur Vergleichung herausfordern. Schumann komponierte in diesem Jahre, das die endliche Entscheidung über die Zukunft seines Herzenslebens und damit Frieden in seine zwischen Hoffen und Verzagen hin und her geschleuderte Seele brachte, die Lieder-

werke op. 24 Liederkreis (Heine), op. 25 Myrthen, op. 27 Lieder und Gesänge (Heft I), op. 30 drei Gedichte von Geibel, op. 31 drei Gesänge von Chamisso, op. 35 zwölf Gedichte von Justinus Kerner, op. 36 sechs Gedichte von Rob. Reinick, op. 37 zwölf Gedichte aus Rückerts „Liebesfrühling" (drei davon von Clara), op. 39 Liederkreis (Eichendorff), op. 40 fünf Lieder (vier von Andersen), op. 42 „Frauenliebe und Leben" (Chamisso), op. 48 „Dichterliebe" (Heine), op. 45 und 49 Romanzen und Balladen, dazu aber noch zwei Hefte zweistimmiger Lieder (op. 34 und op. 43) und je ein Heft gemischte Quartette (op. 29, drei Gedichte von Geibel) und Männerquartette (op. 33), im ganzen nicht weniger als 138 Liedkompositionen. Zwar haben die Folgejahre diesen noch einzelnes hinzugefügt, das gleich dem damit gebotenen sich in der allgemeinen Wertschätzung festgesetzt hat; aber in der Hauptsache kann man sagen, daß die berühmten Lieder Schumanns im Jahre 1840 geschrieben und 1840—1844 im Druck erschienen sind. Fragt man nach dem Verhältnis des Liederkomponisten Schumann zu dem großen Schöpfer des modernen Kunstliedes, Franz Schubert, so ist für eine gerechte Beurteilung vor allem der Umstand im Auge zu behalten, daß Schumann vom Klavier aus zum Liede kam, daher bei ihm in einem merklichen Grade mehr das Klavier an der musikalischen Umdichtung beteiligt ist, als bei Schubert. Hatte Schubert die energische Mitwirkung des Klaviers beinahe erst erfunden, so mußte Schumann eher Gefahr laufen, das Lied zu einem Klavierstücke zu machen, dem eine Singstimme als mitwirkender Faktor gesellt ist; dieser Gefahr ist er nicht unterlegen, vielmehr müssen wir umgekehrt erkennen, daß in seiner Klaviermusik in noch reicherem Maße als die Orchesterinstrumente die menschliche Singstimme lebt und schafft, sodaß sie nun im Liede nur befreit zu wirklichem Leben heraustritt und mit überzeugender Wahrheit des Ausdrucks redet. Weiter fällt ins Gewicht, daß die in Schuberts Empfinden noch halb unbewußt sich äußernde Romantik in den seither verstrichenen beiden Jahrzehnten zum vollen Selbstbewußtsein erwacht ist. Schumann war schon lange vor seinem Wiener Aufenthalte von Bewunderung für Schuberts Genie erfüllt; wenn auch hauptsächlich für Schuberts Klavier- und Kammermusikwerke die intensive Beschäftigung Schumanns schon in seiner ersten Leipziger

Zeit verbürgt ist, so waren doch Schuberts Lieder inzwischen so allgemein in Aufnahme gekommen, daß auch diese Seite des Schaffens seines Lieblingsmeisters ihm längst hatte bekannt werden müssen. Daß der jüngere Meister, der Nachfolger, da anknüpft, wo der ältere am stärksten von den Gewohnheiten der Vergangenheit abweicht, daß er sogleich von allem Anfange an das vollausgebildete Kunstlied weiterführt, ist gewiß bei Schumanns Neigung zum Aesthetisieren selbstverständlich. Die schon betonte ‚Absichtlichkeit' im Schaffen Schumanns, das bewußte Wollen des Neuen, das „Anstreben einer neuen poetischen Zeit“, mußte auch hier notwendig vorwärts führen. Eine Gefahr, sich in Theoreme zu verirren, konnte aber für Schumann darum nicht entstehen, weil seinem phantastischen Wesen nichts ferner lag als abstrakte Theorien; im Gegenteil, seine mehrfach betonte Absichtlichkeit richtete ihre Spitze gerade gegen alles Theoretische und Schematische. Hier im engen Rahmen des Liedes aber war seiner Phantasie ein Zügel angelegt, der alles abrupte Abspringen von vornherein ausschloß. Bewundernswürdig ist aber der feine ästhetische Instinkt, mit dem Schumann das, wodurch sich das Kunstlied vom volksmäßigen Strophenliede schlichtester Faktur unterscheidet, im Detail über Schubert hinaus weiter vervollkommnete, die ins kleinste gehende Geltendmachung der Sinnaccente des Textes in der Ausgestaltung der Melodie. Während Schubert noch oft der einmal gewählten Melodieführung zu Liebe der Vortragskunst des Sängers die erforderlichen Abtönungen des Ausdrucks überläßt, ermöglichte Schumann besonders durch Eingreifen des Klaviers in die Melodie selbst einen der ausgefeiltesten Deklamation entsprechenden Gang der Singstimme. So geschieht es, daß Schumann, dem als dramatischem Komponisten keine Lorbeeren wuchsen, doch in hohem Grade auch die Mittel fortbildet, deren sich das moderne Musikdrama bedient und einen Weg zeigt, wie ohne Einschränkung der eigentlich musikalischen Gestaltung doch die Wortbetonung zu ihrem Rechte kommen kann. Mendelssohn steht in seinen Liedern darin erheblich Schumann nach und läßt oft ein merkliches Zurücktreten des Textes hinter die rein musikalische Melodieführung als Mangel empfinden.

Die im Herbst 1835 erfolgte Stellung Mendelssohns an die Spitze der Leipziger Musikverhältnisse hatte zunächst keinerlei

Einfluß auf die äußere Gestaltung von Schumanns Leben. Doch verkehrten beide gleich anfangs freundschaftlich und Schumann berichtete an seine Schwägerin Therese, die Frau seines Bruders Eduard, am 1. April 1836 voller Begeisterung: „Mendelssohn ist der, an dem ich hinanblicke wie zu einem hohen Gebirge. Ein wahrer Gott ist er . . “. Wenn auch das exaltierte Wesen Schumanns Mendelssohn nicht ansprechen konnte, so war doch das Verhältnis beider ein erfreuliches, wie unter anderm daraus hervorgeht, daß Mendelssohn nicht nur die von Schumann in Wien entdeckte C-dur-Symphonie Schuberts sofort aufführte, sondern auch Schumanns Orchesterwerke zuerst im Gewandhaus herausbrachte. War es der anregende Verkehr mit Mendelssohn und das Aufblühen des Leipziger Konzertlebens oder gab ihm speziell Schuberts C-dur-Symphonie den Anstoß — genug, im folgenden Jahre 1841 überraschte der soeben erst vom Klavier zum Liede übergetretene Schumann die musikalische Welt durch eine neue Erweiterung seiner Schaffensthätigkeit, indem er mit Energie die Komposition für großes Orchester in Angriff nahm und nicht weniger als drei Symphonien schrieb, die I. in B-dur op. 38, die II. (aber 1851 umgearbeitet als IV. erschienene) in D-moll und die ursprünglich Sinfonietta benannte des Adagio entbehrende op. 52 („Ouvertüre, Scherzo und Finale“); sogar eine vierte skizzierte er, ließ sie aber liegen. Die B-dur-Symphonie wurde noch im März, die beiden andern im Dezember 1841 unter Mendelssohns Leitung im Gewandhause gespielt. Wenn es auch Schumann nicht gelang, als Orchesterkomponist über Beethoven hinauszukommen, ja nur ihn zu erreichen, so stellten ihn doch sogleich diese ersten Werke in die erste Reihe der lebenden Symphoniker und die Frische und packende Prägnanz seiner Ideen bürgerte ihn schnell in den Konzertsälen ein; daß er nicht imstande war, wie Beethoven seine Themen in den Durchführungen über sich selbst hinaus wachsen zu lassen, ist ein Mangel, den er mit allen Zeitgenossen teilt und für den er durch geistreiche Details entschädigt. Immerhin sind seine Orchesterwerke (die zweite Symphonie C-dur op. 61 folgte 1846, die dritte Es-dur op. 97, 1851, beide breiter angelegt, aber doch das durch die älteren Werke veranlaßte Urteil bestätigend) so gewertet, daß sie in der Litteratur nach Beethoven Ehrenplätze behaupten. Auch die Jahre 1842 und 1843

zeigen Schumann von neuen Seiten; ersteres stellt ihn als Kammermusikkomponisten vor, letzteres führt ihn auf das Gebiet der großen Vokalkomposition mit Orchester. Die drei Streichquartette op. 41 (Mendelssohn gewidmet), das Klavierquintett op. 44 und das Klavierquartett op. 47 wurden sämtlich 1842 geschrieben, und 1843 entstand die Komposition des Chorwerks mit Soli „Das Paradies und die Peri" op. 50 (Text nach Thomas Moores Lalla Rookh). Mit letzterem Werke schuf Schumann einen neuen Typus. Dasselbe bildet zwar ein Glied in der Kette, die von Händels Oratorien über Haydns „Jahreszeiten" und Mendelssohns erste Walpurgisnacht läuft; aber durch die meisterhaft musikalisch zur Geltung gebrachte Romantik des Stoffes und die weich lyrische Gesamthaltung hebt es sich doch als etwas ganz Neues in der Litteratur heraus. Der bunte Stimmungs- und Sceneriewechsel der reizenden Märchendichtung war für Schumanns Naturell wie geschaffen und ließ ihn auch in der Kunst der Instrumentierung über seine sonstige Potenz hinauswachsen. Schumann selbst schätzte das Werk als sein bestes, und unzweifelhaft ist es von allen seinen größer angelegten das glücklichste. Die Textgestaltung rührt teilweise von Schumann selbst her, stützt sich aber in der Hauptsache auf die Oelkersche Uebersetzung der Mooreschen Dichtung, sowie wahrscheinlich auf eine von seinem Studienfreunde Flechsig herrührende. Die Erstaufführung im Gewandhause am 4. Dezember 1843 unter Schumanns persönlicher Leitung (mit Frau Livia Frege als Peri) hatte einen sensationellen Erfolg, sodaß schon nach acht Tagen eine Wiederholung stattfinden mußte. Wir sehen, Schumann hatte keinen Grund, sich über Zurücksetzung zu beklagen; denn seine Werke gelangten sofort nach ihrer Beendung zur Aufführung und Mendelssohn kann gewiß angesichts dieser Thatsache kein Vorwurf unkollegialer Gesinnung gemacht werden. Inzwischen war (im April 1843) das Leipziger Konservatorium eröffnet worden und Schumann neben Mendelssohn als Kompositionslehrer eingetreten. Wiewohl Schumanns Befähigung für den Lehrberuf bezweifelt werden darf, so ist doch nicht darin der Grund der kurzen Dauer seiner Thätigkeit an der Anstalt zu suchen. Die erste Unterbrechung erlitt sie, als Clara Ende Januar 1844 eine größere Konzertreise nach Rußland antrat, auf welche er sie zu begleiten beschloß; sie erreichte ihre Endschaft, als einige Monate nach der

im Juni erfolgten Rückkehr das alte Nervenleiden mit plötzlicher Heftigkeit wieder ausbrach, sodaß der Arzt Ortsveränderung und unbedingte Enthaltung von aller Arbeit anordnen mußte. Schumann siedelte deshalb im Oktober provisorisch, im Dezember aber definitiv nach Dresden über, das bis 1850 sein Wohnsitz blieb. Nachdem sein Befinden sich soweit gehoben hatte, daß er wieder arbeiten durfte, lebte er zunächst ausschließlich der Komposition. Als 1847 Hiller, der seit 1844 ebenfalls in Dresden lebte, Dresden verließ, um dem Rufe nach Düsseldorf zu folgen, übernahm Schumann seine Nachfolge als Leiter der Liedertafel, legte sie aber 1849 nieder. Die Direktion des 1848 von ihm ins Leben gerufenen gemischten Chorvereins (Robert Schumannsche Singakademie) führte er weiter, bis er 1850 in Hillers Stellung als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf nachrückte. In die Dresdener Zeit fällt die Beendigung des schon 1841 begonnenen Klavierkonzerts (A-moll op. 54, von Clara im Gewandhaus gespielt am 1. Januar 1846), die Komposition der C-dur-Symphonie op. 61 (erste Aufführung im Gewandhaus im November 1846), des Konzertstücks für vier Hörner op. 86, des Requiem für Mignon op. 98 b, der Romanzen für Frauenstimmen op. 69 und 91, der Romanzen und Balladen für gemischten Chor op. 67 und 75, des Konzertstücks G-dur op. 92 für Klavier und Orchester, der beiden Klaviertrios op. 63 D-moll und op. 80 F-dur, der Musik zu Byrons „Manfred“ op. 115, des größten Teiles der „Faust-Scenen“ (beendet 1853) und neben einer größeren Zahl Klaviersachen und Lieder (Spanisches Liederspiel op. 74) die Inangriffnahme und Beendigung seiner einzigen Oper „Genovefa“ (Text von Schumann selbst nach L. Tieck und Fr. Hebbel). Nach manchen früheren bis 1830 zurückreichenden Opernplänen verschiedenster Art (Hamlet, Doge und Dogaressa, Mokanna, Der Corsar, Faust, Der Wartburgkrieg, Sakuntala u. a. m.), von denen aber keiner bis zur wirklichen Inangriffnahme der Arbeit gedieh, hatte sich Schumann endlich 1847 für Hebbels „Genovefa“ entschieden und nachdem Reinick dessen Zurechtstutzung versucht und Hebbel selbst deren Verbesserung abgelehnt, selber den Text bis Anfang 1848 fertiggestellt, die Komposition aber schon bis Mitte August 1848 ebenfalls beendet. Die erste Aufführung erfolgte am 25. Juni 1850 im Stadttheater zu Leipzig unter Schumanns persönlicher Leitung und zwar mit

so geringem Erfolge, daß sie nach der üblichen dritten Aufführung beiseite gelegt wurde. Trotz mehrfacher späteren Versuche (zuerst durch Liszt in Weimar) hat die Oper nirgends sich einzubürgern vermocht, da ihr eine Gestaltung in großen einheitlichen Zügen und mit eigentlich dramatischer Kraft durchaus mangelt, wofür die Schönheit einzelner Nummern keinen Ersatz zu bieten vermag. Wie Schubert und Mendelssohn scheiterte auch Schumann mit seinen Opernversuchen notwendig an der durchaus lyrischen Natur seiner Begabung. Nach Wagners „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" (dessen Erstaufführung zwei Monate später in Weimar stattfand) war eine Oper wie „Genovefa" schon durch ihr aus Kleinkram zusammengestücktes Buch unmöglich. Schumann selbst war trotz aller absprechenden Kritiken von der dramatischen Wohlgelungenheit seiner Oper überzeugt und keineswegs gewillt, sie die einzige bleiben zu lassen, und nur die Schwierigkeit der Wahl bezw. der Mangel eines ihm wirklich ansprechenden Textes verhinderte die Ausführung. Nur die Ouvertüren zur „Braut von Messina", zu „Hermann und Dorothea" und zu „Julius Cäsar" (alle drei 1851) verraten noch seine späteren Opernpläne.

Den Entschluß, Hillers Nachfolge in Düsseldorf anzunehmen, faßte Schumann erst, nachdem seine Hoffnung, die vakante zweite Kapellmeisterstelle in Dresden zu erlangen, durch die Anstellung von K. Krebs zunichte geworden war. Die politischen Unruhen von 1848 und 1849 hatten Schumann nicht berührt; doch verließ er während des Maiaufstandes mit den Seinen Dresden und wohnte einige Wochen in Kreischa. Seine Arbeitskraft war im Jahre 1849 eine besonders große, und wenn er nicht lange vor seiner Uebersiedelung nach Düsseldorf in einem Briefe an Hiller über anhaltenden Kopfschmerz klagt, so war derselbe wohl die direkte Folge zu angestrengten Arbeitens. Auch während der beiden ersten Düsseldorfer Jahre war seine Schaffenskraft noch ungebrochen, und die neue Umgebung und die Pflichten seines Amtes wirkten zunächst anregend und kräftigend auf ihn ein. Obgleich seine Begabung für die Direktion nur eine beschränkte war, so ging doch alles gut und der Ruhm seines Namens wie auch desjenigen seiner Frau that das Seine, ihm eine gute Aufnahme zu bereiten. Von größeren Kompositionen, die in die Düsseldorfer Jahre fallen, sind noch zu nennen

die III. Symphonie Es-dur op. 97 (die „rheinische"), die Umarbeitung der D-moll-Symphonie (op. 120), das Violoncellkonzert op. 129, die beiden Violinsonaten op. 105 A-moll und op. 121 D-moll, das G-moll-Trio op. 110, „Der Rose Pilgerfahrt" op. 112 für Soli, Chor und Orchester (ein zwar minder gelungenes, doch immerhin auch geschätztes Seitenstück zu „Paradies und Peri") sowie die in seiner Eigenschaft als Kirchenmusikdirektor geschriebene C-dur-Messe op. 147 und das Requiem op. 148.

Vom Sommer 1852 ab ließ Schumanns Spannkraft stetig nach; seine letzten Kompositionen zeigen merkliche Spuren schwindender Energie, er mußte seine Dirigententhätigkeit mehr und mehr einschränken und ließ sich zunächst öfter durch Julius Tausch vertreten, der aber zuletzt definitiv ihn ersetzen mußte. Eine vorübergehende Besserung seines Leidens, das sich zu Wahnvorstellungen und allerlei mystischem Aberglauben (Tischrücken) gesteigert hatte, ließ ihn noch einmal zu sich kommen; es war das im Herbst 1853, wo Johannes Brahms mit Empfehlungen J. Joachims nach Düsseldorf kam und ihm seine Erstlingskompositionen vorlegte. Schumann schrieb damals unterm 23. Oktober für die „Neue Zeitschrift für Musik", deren Redaktion er bei seinem Weggange aus Leipzig seinem Freunde Lorenz übergeben hatte, aus dessen Händen sie bald darauf in diejenigen Franz Brendels überging, einen begeisterten prophetischen Hinweis auf die künftige Bedeutung Brahms'. Auch eine Reise nach Holland konnte er noch unternehmen, auf der er als Komponist und Clara als Spielerin seiner Werke gefeiert wurde. Bald nach seiner Rückkehr stellten sich aber die Symptome seines Gehirnleidens in erhöhtem Maße wieder ein und am 27. Februar 1854 sprang er in einem plötzlichen Anfalle gänzlicher geistiger Umnachtung in den Rhein, wurde zwar bald ans Land gebracht, kam aber nicht wieder zu normaler Geistesverfassung und verbrachte noch über zwei Jahre bis zu seinem am 29. Juli 1856 erfolgten Tode in dumpfem Hinbrüten in der Nervenheilanstalt des Dr. Richartz zu Endenich bei Bonn.

Die treue Gefährtin in Glück und Unglück, die Mutter seiner Kinder, Clara, überlebte den Gatten um 40 Jahre (gest. 20. Mai 1896 in Frankfurt a. M.), verehrt als wahrhaft klassische Klavierspielerin, nicht nur als Interpretin Schumannscher, sondern ebenso

auch Beethovenscher und Chopinscher Werke. Das schnelle Bekanntwerden der Klavier- und Kammermusikwerke Schumanns bei Lebzeiten ist ihr Verdienst. Wie früh das Schicksal beide Künstlerseelen verknüpft hatte, geht z. B. daraus hervor, daß schon die Intermezzi op. 4 (1832 geschrieben) ursprünglich Clara gewidmet waren. Nachdem Schumann für seine Person auf Klaviervirtuosität definitiv verzichtet hatte, kann man wohl sagen, daß er direkt für Clara schrieb, wie er oft ausgesprochen. Und wie der Brautstand Schumann zum sinnigsten und verständnisvollsten Sänger des Liebesglücks umschuf, so stimmte weiterhin die Freude an seinen zum Klavier heranwachsenden Kindern seine Phantasie zu jenen kindlich naiven Skizzen, welche in der Mehrzahl der Nummern des Jugendalbums op. 68 als Lieblinge der Klavier spielenden Kinder weltbekannt sind. Ueber die bereits 1838 geschriebenen „Kinderscenen", die nicht nur für kleine, sondern auch für große Kinder geschrieben sind, urteilt H. Reimann*) sehr treffend, daß dieselben Schumanns Bruch mit der Vergangenheit bedeuten, d. h. die Umkehr zur Erkenntnis der ewigen und unwandelbaren Bedeutung geklärter Formgebung und schlichtester Natürlichkeit. Eine Reihe Namen von ausgezeichnetem Klange in der Musikgeschichte zieren die Titel der bekanntesten Kompositionen Schumanns: Clara gewidmet sind die ursprünglich als von „Florestan und Eusebius" komponiert bezeichnete phantasiereiche Fis-moll-Sonate op. 11 und das Quintett op. 44, den Namen Moscheles' trägt die als „Concert sans orchestre" gedruckte dritte Sonate in F-moll op. 14, Chopin gewidmet sind die vielleicht Schumanns Individualität am vollkommensten ausprägenden durch E. T. A. Hoffmanns phantastische Dichtungen angeregten „Kreisleriana" op. 16, Franz Liszt die weit ausholende Phantasie op. 17; die ebenfalls in der ersten Reihe stehenden Novelletten op. 21 eignete er Adolph Henselt zu; Mendelssohn dedizierte er die drei Quartette op. 41, Gade das dritte Trio op. 110 G-moll, Ferdinand David die zweite Violinsonate op. 121 D-moll, St. Bennett die Symphonischen Etüden op. 13. Bemerkenswert ist die Zurückhaltung Schumanns in Bezug auf

*) Schumann-Biographie, S. 71.

Dedikationen; weitaus die Mehrzahl seiner Werke erschien ohne Zueignung.

Unbeschadet der Thatsache, daß Schumanns eigentliche Bedeutung, das womit er seine Stellung in der Weltlitteratur errungen hat und dauernd behaupten wird, in der Kleinbildnerei des Klavier-Charakterstücks und des Liedes liegt, ist doch nicht zu übersehen, daß er auch in größerem Rahmen eine Reihe von Werken geschaffen hat, welche auf eine hohe Wertung Anspruch haben. Dahin gehören von den Klavierwerken die beinahe allzu kompakte zweite Sonate G-moll op. 22, die ursprünglich auch als Sonate bezeichnete Phantasie op. 17, das glänzende Klavierquintett und sein würdiger Partner, das Klavierquartett, die tief poetische A-moll-Violonsonate und das leidenschaftlich bewegte erste Trio op. 63, D-moll, das in unverwelkter Jugendfrische sich erhaltende mit Romantik durchtränkte Klavierkonzert A-moll op. 54, das in der Violoncell-Litteratur ohne Rivalen dastehende, weil sich der üblichen virtuosen Nichtigkeiten entschlagende Cellokonzert op. 129 A-moll. Unter den vier Symphonien ragt die in C-dur (Nr. II op. 61) durch Breite und Großartigkeit der Konzeption wie durch Tiefe der Durcharbeitung hervor; wenn die erste (B-dur) und vierte (D-moll) trotz des hie und da bemerkbaren Abreißens und Wiederanknüpfens des Fadens heute noch die am meisten gehörten sind, so verdanken sie das dem kecken Wurfe und melodischen Reize der Themen, durch welchen ja wie Mendelssohn auch Schumann im allgemeinen mehr wirkt als durch das, was er aus dem Thema macht. Die letzte seiner Symphonien (Nr. III Es-dur) zeigt Spuren der erlahmenden Gestaltungskraft und zerfällt wieder mehr in kleine Bilder teils bürgerlich-gemütlicher, teils kirchlich-feierlicher Haltung. Daß sowohl „Das Paradies und die Peri“ als „Der Rose Pilgerfahrt“ trotz des Umfangs der Partituren nicht Werke im großen Stil sind, wurde bereits betont; dasselbe gilt aber für Schumanns Musik zu Byrons „Manfred“ op. 115 und seine Komposition der „Scenen aus Goethes Faust“. Wenn auch in diesen beiden Werken die Dichtung den Komponisten zur Erweiterung des Rahmens der Bilder zwang, so haben wir es doch auch in ihnen mit einer Kette nur lose zusammenhängender Einzelglieder zu thun. Die Manfred-Musik ist zur Bühnenaufführung mit Byrons Dichtung bestimmt

und bis auf die kurz behandelten Gesänge der Geister und ein am Ende angefügtes kurzes „Requiem“ melodramatisch angelegt, d. h. die Musik zeichnet teils die Seelenkämpfe Manfreds, teils geht sie zur Tonmalerei über, die Personen aber sprechen. Ein abgekürzter, die von Schumann nicht musikalisch-illustrierten Partien überbrückender Text von Richard Pohl ist für Konzertaufführungen des Werks berechnet. Die dramatisch-musikalische Potenz Schumanns zeigt sich ohne Zweifel in der Manfredmusik wesentlich über das, was er in der Oper Genovefa geleistet, hinaus gesteigert; doch ist auch Schumanns Musik nicht im stande, das krankhaft Ueberreizte der Dichtung Byrons vergessen zu machen.

Wie die Manfredmusik ist auch die Faustmusik dadurch angeregt, daß die Dichtung zum Teil Musik fordert; so setzt die Scene im Dom Orgelspiel und kirchlichen Gesang voraus, das „Ach, neige du Schmerzensreiche“ ist ebenso wie das von Schumann nicht komponierte „Meine Ruh ist hin“ zum Singen bestimmt und weist sogar durch die Struktur der Verse auf das Stabat mater direkt hin; im zweiten Teile bedingt der Gesang Ariels musikalische Gestaltung, ebenso der Chorus mysticus des Schlusses, den Schumann zuerst und zwar mehrmals komponierte. Seltsamerweise hat Schumann die Osterscene nicht komponiert. Den Schwerpunkt der Schumannschen Komposition bildet eine Auswahl aus dem Text der letzten Scenen (Fausts Tod und Verklärung). So wie das Ganze sich schließlich gestaltet hat, ist eine scenische Aufführung mit Goethes Dichtung eine praktische Unmöglichkeit, da alle Personen singen, sowohl Faust als Gretchen, ja Mephisto und Martha Schwertlein; Schumanns „Faustmusik“ ist daher notwendig ein Konzertwerk geworden, und könnte sonst nur als eine zufällige Kette opernhafter Bruchstücke gelten. Schumanns Meisterschaft in der Zeichnung kleiner Bilder bewährt sich auch hier, und die große Verschiedenheit der Anregungen der gewählten Textteile findet sich natürlich in den einzelnen Musikstücken wieder. Zu einer wirklich einheitlichen Gestaltung im großen kann es aber schon darum auch im Schlußteile nicht kommen, weil der Dichter durch immer neue Aufgaben der Charakterisierung (Pater estaticus, Pater profundus, Pater seraphicus, die jüngeren Engel, die vollendeten Engel, Dr. Marianus, Büßerinnen, Mater gloriosa u. s. w.) eine solche fast zur Unmöglichkeit macht.

Das beeinträchtigt indes nicht den Genuß, den das Anhören des Werks dem mit Goethes Dichtung vertrauten gewähren kann und wird.

Der letzten Schaffenszeit Schumanns gehören an die vier Chorballaden mit Soli und Orchester „Der Königssohn" op. 116 (Uhland), „Des Sängers Fluch" op. 139 (nach Uhland), „Vom Pagen und der Königstochter" op. 140 (Geibel) und „Das Glück von Edenhall" op. 143 (nach Uhland, für Männerchor). Wenn deren Bau ein gedrungenerer, mehr einheitlicher ist als der von „Paradies und Peri", so erklärt sich das aus der größeren Einfachheit der Handlung der Gedichte. Indessen bleiben dieselben nichtsdestoweniger an Wirkung hinter „Paradies und Peri" zurück, vermutlich gerade deshalb, weil sie weniger Gelegenheit bieten, die Fähigkeit zur Kleinmalerei zu entfalten, die Schumanns stärkste Seite ist. Das Prinzip der eigenartigen musikalischen Behandlung, welche Balladendichtungen erfordern, wenn der Komponist auf die fortschreitende Handlung eingehen will, ohne die Einheitlichkeit des Ganzen aus dem Auge zu verlieren (wie es Karl Loewe zuerst aufgedeckt), war anscheinend Schumann auch in den Balladen mit Klavier nicht völlig aufgegangen oder aber — die sozusagen al fresco-Manier der Zeichnung in derben Strichen war ihm nicht sympathisch. Zwar läßt Schumann in „Die beiden Grenadiere" am Schluß in der natürlichsten Weise aus der Melodie der früheren Strophen sich die Marseillaise herausbilden und nähert sich auch in „Die Löwenbraut", in „Blondels Lied" und „Frühlingsfahrt" der Loeweschen Art der Ballade; auch „Belsazar" wahrt durch wiederholtes Zurückkommen auf ein Hauptthema ähnlich die innere Einheit; in anderen Fällen geht er aber ganz von Loewes Praxis ab („Der Handschuh", „Die rote Hanne", „Die Kartenlegerin"), oder komponiert nur ganz liedartig („Waldesgespräch", „Der Schatzgräber"), oder aber er giebt den Gesang ganz zu Gunsten der Deklamation auf und behandelt die Ballade melodramatisch („Vom HeidekNaben", „Schön Hedwig", „Die Flüchtlinge").

Schumanns schriftstellerische Arbeiten wurden als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker" 1854 separat herausgegeben (noch von ihm selbst redigiert). Briefe Schumanns veröffentlichten seine Witwe („Robert Schumanns Jugendbriefe" 1885), G. Fr.

Jansen („Robert Schumanns Briefe“; neue Folge 1886) und J. v. Wasielewski in seiner noch auf persönliche Beziehungen begründeten Biographie („Robert Schumann“ 1858); Biographien aus zweiter Hand sind noch die von Hermann Erler („Robert Schumanns Leben, aus seinen Briefen geschildert“ 1887), Heinrich Reimann („Schumann-Biographie“ 1887, mit Besprechung der einzelnen Werke) und August Reißmann (1865, 3. Aufl. 1879). Von Monographien über Schumann sind hervorzuheben H. Deiters „Robert Schumann als Schriftsteller“ (1865), G. F. Jansen „Die Davidsbündler“ (1883) und J. v. Wasielewski „Schumanniana“ (1884, polemisch gegen die vorgenannte Schrift), auch Ph. Spitta „Ein Lebensbild R. Schumanns“ (1882) und B. Vogel „R. Schumanns Klavier-Tonpoesie“ (1887). Eine Gesamtausgabe der Werke Schumanns unter Redaktion von Clara Schumann brachten die Firma Breitkopf & Härtel. Das von Donndorf modellierte Grabdenkmal auf dem Friedhofe in Bonn wurde 1880 enthüllt; ein Denkmal in seiner Geburtsstadt Zwickau wird demnächst enthüllt werden.

§ 3. Karl Loewe. Robert Volkmann. Stephen Heller. Robert Franz.

Ganz seitab von den musikalischen Centren der Zeit wirkte seit 1820 in Stettin in der bescheidenen Stellung eines Gymnasialgesanglehrers und städtischen Musikdirektors 46 Jahre lang der Mann, welcher der Balladenkomposition eine feste Form gab und sich damit in der Geschichte des deutschen Liedes einen Ehrenplatz sicherte, Karl Loewe. Geboren am 30. November 1796 zu Löbejün bei Köthen, also einige Monate älter als Schubert, ragt Loewe weit über Schumanns Leben hinaus in das letzte Drittel des Jahrhunderts (er starb am 20. April 1869 zu Kiel). Seine musikalische Ausbildung erhielt er von seinem Vater, der Kantor in Löbejün war, sowie weiterhin als Chorschüler und Kurrendaner in Köthen, und nachdem er 1809 in die Lateinschule der Francke-Stiftung in Halle a. S. eingetreten, durch den Universitätsmusikdirektor Daniel Gottlob Türk, der aus ihm einen tüchtigen Solosänger und Organisten machte und ihn oft mit seiner Stellvertretung

betraute. 1810 erweckte sein Gesang das Interesse Jérome Napoleons, der ihm ein Stipendium von 300 Thaler jährlich für seine fernere Ausbildung auswarf, das natürlich durch die politischen Ereignisse 1813 seine Endschaft erreichte. Nach Türks Tode trat er in Beziehung zu dessen Nachfolger, dem Universitätsmusikdirektor Joh. Fr. Naue; auch Ad. Bernh. Marx und Gustav Nauenburg zählten zu seinen Jugendbekannten und unzweifelhaft war das Beispiel Joh. Fr. Reichardts (gest. 1814), in dessen Hause er während dessen letzter Lebensjahre durch Türk Eingang fand, von großem Einflusse auf die Richtung seiner Kompositionsthätigkeit. Nach Absolvierung des Gymnasiums besuchte er seit 1817 die Universität als Student der Theologie und erwarb sich eine gründliche allgemeine Bildung, blieb aber fortgesetzt der Musik treu und erwählte sie schließlich ganz zum Lebensberuf. Nach einer strengen Prüfung durch Zelter wurde er endlich 1821 nach Stettin berufen, das seine neue Heimat blieb. Eine 1830 erfolgte Berufung als Kapellmeister an das Königstädtische Theater in Berlin lehnte er ab. Bereits 1832 verlieh ihm die Universität Greifswald den Ehrendoktorgrad für seine Verdienste um die Tonkunst.

Ein im Jahre 1864 erfolgter Schlaganfall legte Loewes Thätigkeit lahm; 1866 trat er in Ruhestand und zog in das Haus seines Schwiegersohns v. Bothwell in Kiel. Bereits im Jahre seiner Anstellung in Stettin hatte sich Loewe mit einer Tochter des Hallenser Universitätskurators Staatsrat von Jakob verheiratet, die er leider nach kurzer glücklicher Ehe verlor.

Der größte Teil der Balladen Loewes erschien 1824—47; die ersten drei schon 1818 komponierten (op. 1) sind „Edward“, „Erlkönig“, und „Der Wirtin Töchterlein“, eine seiner letzten ist „Archibald Douglas“; als besonders wirkungsvoll und bekannt seien noch genannt „Heinrich der Vogler“, „Der Nöck“, „Harald“, „Tom der Reimer“, „Oluf“, „Prinz Eugen“, „Odins Meeresritt“, sowie von den neben den Balladen von Loewe selbst unterschiedenen Legenden „Der Weichdorn“, „Das Johanniswürmchen“, „Gregor auf dem Stein“. Das Neue an der Loeweschen Ballade ist die prinzipielle Wahrung der strophischen Komposition aber mit einer vordem unbekannten Freiheit der Behandlung derselben, einer geringeren oder stärkeren Umwandlung, Wechsel der

Harmonisierung, der Taktart u. s. w., so daß sie nur als ein den epischen Charakter bestens zur Geltung bringendes Festhalten eines Kerns von zumeist volksmäßiger Einfachheit hervortritt. Ph. Spitta in seinem Aufsatze „Ballade“*) weist auf die Verwandtschaft Loewes mit K. M. von Weber hin, gleich dem der norddeutsch gebildete Loewe das Wesen des im modernen Sinne Volksmäßigen begriffen habe. Obgleich Loewe auch eine große Zahl anderer Werke publiziert hat (im ganzen 146 Opuszahlen), so ist doch seine geschichtliche Bedeutung auf seine Balladen begrenzt. Seine Kammermusikwerke und Klaviersonaten sind vergessen, und auch seine größeren Chorwerke, die Ballade „Die Walpurgisnacht“, die Kantate „Die Hochzeit der Thetis“, die Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems“, „Die Siebenschläfer“, „Johann Huß“, „Gutenberg“, „Palestrina“, „Polus Atella“, „Das Hohelied Salomonis“, „Die Auferweckung des Lazarus“, und a cappella „Die Apostel von Philippi“, „Die Heilung des Blindgeborenen“ und „Johannes der Täufer“ sind nicht zu dauernder Anerkennung gekommen. Von seinen fünf Opern wurde nur eine aufgeführt („Die drei Wünsche“, Berlin 1834). Seine Orchesterwerke blieben Manuskript. Eine Gesamtausgabe seiner Lieder, Balladen und Legenden erscheint, redigiert von Max Runze bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Loewes Selbstbiographie wurde von K. H. Bitter herausgegeben (1870); ausführlichere Darstellungen seines Lebens und Würdigungen seiner Werke gaben Max Runze („Karl Löwe“ 1884, „Loewe redivivus“ 1888 und „Ludwig Giesebrecht und Karl Loewe“ 1894), August Wellner („Karl Loewe“ 1887), W. Wossidlo („Karl Loewe als Balladenkomponist“ 1894) und H. Bulthaupt (1898). 1896 wurde Loewe in seiner Geburtsstadt Löbejün ein Standbild errichtet.

Während Loewe mehr eine zu Schumann hinüberleitende Erscheinung ist und wenigstens auf dem Gebiete der Ballade teilweise sein Vorbild war, aber durch seine Lebenszeit sogar über denselben hinaus in neuere Epochen hineinragt, ohne daß man jedoch von einem Einflusse Schumanns auf Loewe zu sprechen berechtigt wäre, sodaß er mehr eine ergänzende Parallelerscheinung ist, müssen dagegen Volkmann, Heller und Franz als Zeitgenossen Schumanns

*) Musikgeschichtliche Aufsätze (1894), S. 408.

bezeichnet werden, auf welche dessen Richtung bestimmend gewirkt hat. Stärker als die oben im Anschlusse an Mendelssohn besprochenen Tonkünstler (Gade, Hiller, Bennett) entfernen sie sich von der Mendelssohnschen Glätte und Selbstverständlichkeit und ringen wie Schumann nach stärkerem, individuellerem Ausdruck, doch wie Schumann selbst in inniger Pietät zu den Altmeistern aufblickend, ferne dem Gedanken, deren Werk umstürzen und Neues an seine Stelle setzen zu wollen.

Robert Volkmann ist am 6. April 1815 zu Lommatzsch in Sachsen geboren und starb am 30. Oktober 1883 zu Budapest als Kompositionslehrer an der Landesmusikakademie. Sein Vater, der Kantor seines Geburtsstädtchens, unterwies ihn im Klavier- und Orgelspiel, die Kenntnisse der Orchesterinstrumente vermittelte ihm der Stadtmusikus Friebel. Da der Vater ihn für das Schullehrerfach bestimmt hatte, so bezog er das Seminar zu Freiberg, wo Aug. Ferd. Anacker sein Theorielehrer wurde. Bald stellte sich hier heraus, daß Volkmann zum Musiker geboren war und 1836 eilte derselbe nach Leipzig, dessen gesteigertes Musikleben schnell seine Künstlerschaft zur Reife brachte. Sein spezieller Lehrer wurde der durch seine bibliographischen Arbeiten bekannte Organist Karl Ferdinand Becker, bei dem er Kontrapunktstudien machte; doch beweist seine Kompositionsthätigkeit, daß Mendelssohns und Schumanns Vorbild ihn mehr lehrten als trockene Schularbeiten. Als er 1839 Leipzig verließ und zunächst Prag zum Wohnorte wählte, war sein erstes Werk (Phantasiebilder op. 1) bereits im Druck erschienen (später umgearbeitet). Von Prag wandte er sich 1842 nach Budapest, das mit Ausnahme der Jahre 1854—58, die er in Wien zubrachte, seine dauernde Heimat wurde. Slavische und ungarische Volksweisen verraten in vielen seiner Werke den Einfluß der Völker, in deren Mitte er lebte, doch nur in ähnlicher Weise wie bei Gade als eigenartige Färbung, nicht als lästig werdende Manier. Dagegen trat er früh mit Aufsehen erregenden Kammermusikwerken und späterhin auch mit Orchesterwerken in die erste Reihe der Komponisten romantischer Richtung, durch Feuer, Kraft und Schwung sich einen Ehrenplatz in der Nähe Schumanns erringend. Von seinen beiden Symphonien (op. 44 D-moll und op. 53 B-dur) bürgerte sich besonders die ernsthafte erste schnell in den Konzertsälen ein. Ganz

besonderer Beliebtheit erfreut sich die zweite seiner drei Serenaden für Streichorchester (op. 62 C-dur, op. 63 F-dur, op. 69 D-moll [mit Cello-Solo]), ein Werk von verbindlicher Liebenswürdigkeit und distinguierter Grazie. Von seinen beiden Trios (op. 3 F-dur und op. 5 B-moll) imponiert das in B-moll durch feurigen Schwung und echten Schumannschen Geist. Von seinen 6 Streichquartetten fielen besonders die beiden ersten (op. 9 A-moll und op. 14 G-moll) auf; doch sind Volkmanns Quartette ebenso wie die Schumanns nicht so recht eigentlich aus dem Geist der Streichinstrumente heraus gedacht und wirken wie jene mehr durch Harmonie und Rhythmus als durch flüssiges melodisches Leben aller Instrumente (auf dem doch die Superiorität der Quartettkomposition der Klassiker unzweifelhaft beruht). Auch die Orchesterkompositionen Volkmanns (zu denen noch die Ouvertüren zu „Richard III." op. 68 und zum Jubiläum des Pester Konservatoriums op. 50 kommen) zeigen dieselben Mängel wie diejenigen Schumanns, sie führen ebensowenig wie diese die durch die Klassiker vorbereitete Individualisierung der Instrumente weiter, sondern erscheinen mehr allgemein musikalisch konzipiert und dann „instrumentiert" als direkt aus der Natur der beteiligten Instrumente heraus erfunden — ein Gesichtspunkt, der für die überlegenen Wirkungen Schubertscher, Weberscher, Mendelssohnscher und Gadescher Orchesterideen gegenüber denjenigen Schumanns den Schlüssel giebt. Nur die Streichsuiten Volkmanns möchte ich bei diesem Urteil ausnehmen, desgleichen sein Violoncellkonzert op. 33, das die Vorzüge des Schumannschen teilt. Als Klavierkomponist zeigt Volkmann eine Schumann fast ebenbürtige Fähigkeit der prägnanten Skizzierung mit wenigen Strichen („Visegrad" op. 21, „Wanderskizzen" op. 23, die vierhändigen „Ungarischen Skizzen" op. 24 u. s. w.). Doch genießt Volkmann auch als Vokalkomponist mit Recht Ansehen (viele Lieder, Chorlieder, Motetten, zwei Messen für Männerstimmen, Altdeutsche Hymne op. 64 für Männerdoppelchor, „An die Nacht" für Altstimme mit Orchester u. a.). An Monographien über Volkmann ist bisher Mangel; nur eine liegt vor, nämlich die unzureichende von Bernhard Vogel „Robert Volkmann" (1875).

Während Volkmanns Kompositionsthätigkeit mit Ausnahme der Oper sich auf alle Gebiete der Komposition erstreckt, haben sich Stephen Heller und Robert Franz auf einzelne eng umschriebene

Gebiete beschränkt, aber auf diesen sich Anspruch auf dauernde Schätzung erworben. Stephen Heller ist am 13. Mai 1813 zu Budapest geboren und starb am 13. Januar 1888 zu Paris. Seine musikalische Ausbildung verdankt er dem ausgezeichneten Lehrer Anton Halm in Wien, dem ihn sein Vater bereits 1824 übergab. Eine 1829 in Begleitung seines Vaters unternommene größere erfolgreiche Konzertreise als Pianist, die ihn bis Hamburg führte, endete 1830 in Augsburg, wo er erkrankte und zufolge der herzlichen Aufnahme, die er in dortigen kunstsinnigen Familien gefunden, mehrere Jahre sich niederließ. Von Augsburg aus veröffentlichte er seine ersten Klavierkompositionen, welche die Aufmerksamkeit Schumanns erregten, der in der Neuen Zeitschrift für Musik auf dieselben aufmerksam machte. 1838 verlegte er seinen Wohnsitz nach Paris, und trat dort in jenen Zirkel hervorragender Künstler ein, dem Liszt, Chopin, Meyerbeer, Berlioz, Heine, Balzac u. a. angehörten. Mit einer fast beispiellosen Ausschließlichkeit ist Hellers gesamtes Kunstschaffen dem Klavier gewidmet und zwar kultivierte er ausgenommen vier Klaviersonaten, einige Sonatinen und wenige größer angelegte Capricen, Balladen u. dgl. nur das Genrestück für Klavier, sich damit ganz und voll zur Nachfolge Schumanns bekennend. Viele seiner Klavierminiaturen sind unter dem Titel Etuden über die ganze Welt verbreitet und hochgeschätzt (op. 16, 45—47, 90, 125), andere weisen auf Jean Paulsche Anregungen hin (Blumen-, Frucht- und Dornenstücke [Nuits blanches] op. 82) oder tragen sonst poetische Titel (Promenades d'un solitaire op. 78 und 89, „Wanderstunden" op. 80, „Im Walde" op. 86, 128, 136 u. s. w.). Ganz besonders verbreitet sind auch seine Tarantellen und einige Transskriptionen Schubertscher Lieder. Heller hat in Paris keinerlei Stellung bekleidet, vielmehr nur dem Unterrichte und der Komposition gelebt. „Sein Leben liegt in seinen Werken" (Fétis). Ein Verzeichnis seiner Werke (nicht vollständig) s. in Pougins Supplement zu Fétis' Biographie universelle (1878). Eine kleine Monographie über Heller verdanken wir H. Barbedette (1876).

Wie Heller gehört auch Franz zu den Komponisten, deren Bedeutung zuerst Robert Schumann erkannte, dem sich aber bald auch Mendelssohn und Liszt ebenso warm anschlossen. Aber wie

Heller ausschließlich Klavierkomponist, ist Franz ausschließlich Vokalkomponist, ja mit Ausnahme einer evangelischen Liturgie für gemischten Chor, des vierst. Kyrie für Soli und Chor a cappella op. 15 und des 117. Psalm für Doppelchor a cappella op. 19 nur Liederkomponist. Nur wenige seiner Lieder für gemischten Chor (op. 24 [6]) bezw. für Männerchor (op. 32, 6 Lieder) sind von Hause aus für diese Besetzung bestimmt; die übrigen (op. 45 [6], 46 [3], 49 [6] und 3 ohne Opuszahl [op. 47]) sind Bearbeitungen von Klavierliedern, sodaß das Klavierlied als diejenige Kunstgattung erscheint, der ganz speziell Franz sein Leben widmete. Das erste Liederheft gab er 1843 auf eigene Kosten heraus, fand aber zufolge des Interesses, das Schumann und Mendelssohn an seinen Schöpfungen nahmen, schnell Verleger und spendete nun Heft um Heft, im ganzen nur wenig über 50 Opuszahlen, aber mehr als 350 Lieder. Von tiefgehendem Einfluß auf Franz' Stil wurde seine eingehende Beschäftigung mit den Werken Bachs und Händels, von denen er weiterhin eine größere Zahl in einer den bezifferten Baß in meisterlicher Weise durch Ergänzung der Instrumentierung ersetzenden Bearbeitung zum Teil auch mit ausgearbeitetem Orgelpart herausgab (von Bach die Matthäuspassion, zehn Kantaten, das Magnifikat u. a., von Händel den Messias, das Jubilate, das Oratorium L'allegro il pensieroso ed il moderato u. a.). Mit diesen Bearbeitungen (deren Veröffentlichung seit 1860 erfolgte) rief zwar Franz trotz der hohen Meisterschaft und Pietät ihrer Ausführung lebhaften Widerspruch seitens einiger Puristen der historischen Treue hervor (Chrysander, Spitta), denen besonders etwa hinzugefügte Klarinetten ein Stein des Anstoßes waren (obgleich schon Mozart in seinen Händelbearbeitungen ähnlich verfahren war); doch fand sein Vorgehen auch lebhaften Beifall von anderer Seite, und dasselbe wird für alle Zukunft historisch bedeutsam und mustergültig bleiben für alle Versuche der würdigen Neubelebung und Lebendigerhaltung von Werken der Generalbaßepoche.*) Das Ergebnis dieser (weit über den Zeitpunkt der Herausgabe zurückreichenden) Bach- und Händelstudien für Franz' eigene Schreib-

*) Vergl. den trotz aller Kürze ausgezeichneten und den Kern der Sache treffenden Aufsatz Ebenezer Prouts „Additional accompaniments" in Groves Dictionary of music I, S. 30—37.

weise war naturgemäß eine ganz eigenartige Assimilation an die kontrapunktische Manier Bachs, unbeschadet seines durchaus romantischen Empfindens; dieselbe giebt seinen Kompositionen auch neben denen Schumanns, der trotz seiner Bachverehrung doch niemals so tief in Bachs Wesen eingedrungen ist, eine individuelle Physiognomie.

Franz stand anfänglich zu Schumann, Mendelssohn und Liszt in guten Beziehungen; das wurde anders, als er nach Anhörung des „Lohengrin" in Weimar unter Liszt 1850 sich für Wagners Musik zu interessieren begann und in einem Briefe an Max Waldau (Spiller von Hauenschild) dem Ausdruck gegeben hatte; der Brief kam in die Oeffentlichkeit und fortan hatte es Franz, der nun zu den „Neudeutschen" gerechnet wurde, mit den Leipzigern verthan. Späterhin fiel er aber auch in Bayreuth in Ungnade, weil er sich durchaus nicht zu einem richtigen Wagnerianer entwickelte. So stand er zuletzt fast ganz isoliert da, zumal nach dem Streit über die Bachbearbeitungen. Wurde ihm doch sogar ein Ehrensold von 200 Thaler jährlich, den ihm seit 1867 das kgl. preuß. Unterrichtsministerium für seine Verdienste um Bach bewilligt hatte, 1877 nach einem abfälligen Verdikt der kgl. Akademie der Künste wieder entzogen, und das zu einer Zeit, wo der Meister seit Jahren gänzlich des Gehörs verlustig gegangen, von allen Aemtern zurückgetreten, ohne Gehalt, lediglich auf den Zinsengenuß eines kleinen Kapitals angewiesen war, das die Verehrer seiner Muse 1873 zusammengebracht hatten. So steht denn das Bild des im Anfange seiner Künstlerlaufbahn so freudig begrüßten Liedersängers zuletzt im dunkeln Schatten eines tragischen Geschicks.

Robert Franz ist am 28. Juni 1815 zu Halle a. S. geboren. Sein Vater, Christoph Franz, dem wendischen Stamme der Halloren angehörig, hieß eigentlich mit seinem Familiennamen Knauth, wurde aber zum Unterschiede von einem Bruder, der gleich ihm Speditionsgeschäfte betrieb, im Geschäftsleben kurzweg Christoph Franz genannt, sodaß der Familienname Knauth für ihn und die Seinen längst außer Gebrauch gekommen war, ehe im Jahre 1847 die bevorstehende Verheiratung Robert Franz' (mit Maria Hinrichs) den Anlaß gab, die königliche Genehmigung zur Annahme des Namens Franz als Familienname einzuholen, welche durch Kabinettsordre gewährt wurde. Unter fortgesetztem Widerstande der Eltern,

welche nicht ohne Berechtigung die Musik gar nicht für ein Fach hielten, das eine bürgerliche Existenz zu fundieren geeignet sei, rang sich das musikalische Talent des Knaben allmählich durch, bis er 1835 die Erlaubnis erhielt, in Friedrich Schneiders Musikschule in Dessau einzutreten. Der trockenen Manier Schneiders vermochte sich freilich der schon zu einer gewissen Selbständigkeit erstarkte Schaffensdrang des bereits zwanzigjährigen nicht ganz zu fügen und noch vor Ablauf des zweiten Studienjahrs verließ er 1837 Dessau und kehrte nach Halle zurück, fortan ohne Lehrer sich selbst weiter bildend. Im anregenden Verkehr mit Studierenden der Universität (Wilhelm Osterwald, Theodor Helm) erweiterte er sein allgemeines Wissen und vertiefte sich neben dem Studium der Werke Schuberts, Schumanns und Mendelssohns ganz speziell schon damals in das der Werke Bachs und Händels. Seine Dessauer Kompositionen überantwortete er in einem Augenblicke gänzlicher Verzagtheit gegenüber den Leistungen der beiden Altmeister dem Feuer. Der Franz jener der Welt unbekannt gebliebenen Periode war nicht Liederkomponist, sondern schrieb Klaviersonaten und in der Kontrapunktschule Schneiders Messen u. a. Erst seit Anfang des Jahres 1843, wo eine zarte, aber unerwiderte Neigung sein Herz in Wallung brachte, fand er den Weg zum Liede*); er schreibt damals an einen Freund (Weicke): „Ich bin im Laufe des letzten Halbjahrs ein Komponist geworden; wie das gekommen ist, weiß ich selber nicht. Soviel steht fest: auf jeden Tag fällt so ziemlich ein Lied.“ Alle Versuche, aus den Liedergaben Franz' heraus seine Entwickelung als Komponist zu verfolgen, sind aussichtslos, da nach seiner eigenen Aussage die unter den einzelnen Opusnummern zusammengestellten Lieder ganz verschiedenen Zeiten angehören, und z. B. unter den Liedern der letzten Hefte sich solche befinden, die in den 40er Jahren entstanden sind; auch sind viele später ganz umgestaltet worden. „Uebrigens gehen diese Prozesse niemand etwas an“**). Franz' äußere Lebensstellung war allezeit eine sehr bescheidene. Da er weder als Spieler (auf Klavier und Orgel) noch als Dirigent Hervorragendes leistete, dazu aber noch persön-

*) Vergl. Prohàzka, Robert Franz, S. 32 u. 64.
**) Brief Franz' an Osterwald, 9. Juli 1885.

lich fast übermäßig bescheiden und zurückhaltend war, so trat er außer als Komponist überhaupt kaum an die Oeffentlichkeit. Die kleine Stellung eines Organisten an der Ulrichskirche, die er 1841 auf Verwendung des Oberpredigers Dr. Erich erhielt, vertauschte er erst 1859, nachdem er bereits längere Jahre Dr. Johann Friedrich Naue, den wir als einen der ersten Veranstalter von Musikfesten kennen (S. 212), in allen seinen Funktionen, auch als Dirigent der Singakademie, vertreten, mit der eines Universitätsmusikdirektors und Universitätsorganisten als Naues Nachfolger. Leider brachte schon das Jahr 1843, das Jahr, in dem er die Liedkomposition betrat, die Anfänge des in einem allgemeinen Nervenleiden wurzelnden Gehörleidens, das er damals durch eine Erholungsreise nach Tirol und Italien noch mit Erfolg bekämpfte. Eine äußere Ursache, nämlich der schrille Pfiff einer Lokomotive aus nächster Nähe, gab um 1849 den Anstoß zur plötzlichen Verschlimmerung dieses Gehörleidens, das in einem allmählichen Schwinden der Skala von der Höhe nach der Tiefe seinen langsamen Verlauf nahm; aber immer mehr trat eine allgemeine Mitergriffenheit seines gesamten Nervensystems hervor, die ihn schon 1861 sehr peinigte, und wiederholt zu stärkendem Badaufenthalte veranlaßte, 1868 aber ihn zur Niederlegung seiner Aemter zwang. Die Befürchtung seiner Freunde, daß das Leiden zu einer Umnachtung seines Geistes führen könnte, bewahrheitete sich glücklicherweise nicht; vielmehr blieb er, auch nachdem 1879 eine Nervenlähmung des rechten Armes ihn statt der Feder den Bleistift zu führen gezwungen, im Vollbesitze seiner geistigen Kräfte bis an sein Ende, und vermochte seine Arbeiten als Herausgeber fortzusetzen. Seine eigene Kompositionsthätigkeit schloß er aber 1884 mit den 6 Gesängen op. 52 ab. Franz' Gattin, unter ihrem Mädchennamen Marie Hinrichs selbst als sinnige Liederkomponistin bekannt (auch ihr Bruder Friedrich Hinrichs komponierte gute Lieder), ging ihm 1891 im Tode voran. Er selbst verschied ohne längeres Krankenlager am 24. Oktober 1892. Eine mit Pietät und warmer Verehrung abgefaßte Darstellung von Robert Franz' Leben, gab Rud. Frhr. von Prohászka (1894 in Reclams Univ.-Bibl.); die Studien von A. Saran („Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied" 1875), J. Schäffer („Zwei Beurteiler von Robert Franz" 1861, „Fr. Chrysander in seinen

Klavierauszügen zur deutschen Händel-Ausgabe“ 1876, „Rob. Franz und seine Bearbeitungen älterer Vokalwerke“), sowie kleinere Aufsätze verschiedener (Franz Liszt, A. W. Ambros, Th. Held, A. Seidl, W. Waldmann, Kalterborn, H. M. Schuster, La Mara u. s. w.) über Franz sind von Prohászka gewissenhaft angezogen und gewürdigt. Ueber seine Grundsätze bei Bearbeitung der Bachschen und Händelschen Werke berichtet Franz selbst in einem Briefe an den auf seiner Seite stehenden Eduard Hanslick (1871 separat veröffentlicht als „Offener Brief an Ed. Hanslick über Bearbeitung älterer Tonwerke“); vgl. auch Franz' „Mitteilungen über Joh. Seb. Bachs Magnifikat“ (1863).

Achtes Kapitel.

Friedrich Chopin.

§ 1. Die Etüdenmeister und die Salon-Klaviermusik.

Der gewaltige Aufschwung der Technik des Klavierbaues besonders seit der Erfindung der Repetitionsmechanik durch Sebastien Erard steigerte die Rolle des Klavierspiels und der Klavierkomposition im allgemeinen Musikleben zu einem vordem kaum für möglich gehaltenen Grade. Deutlich sind aber mehrere Richtungen auseinander zu halten, in welche diese Entwickelung sich spaltete. Erinnern wir uns vorerst, daß bereits Beethoven in seinen letzten Klaviersonaten die höchsten Anforderungen an die Technik der Spieler und die Ausgiebigkeit der Instrumente gestellt hatte, und daß mit ihm eine Richtung insofern zum Abschluß gekommen war, als es nicht gelungen ist, seine Leistungen auf dem Gebiete der Sonatenkomposition zu überbieten, ja nur ebenbürtig fortzusetzen. Es tritt daher nach Beethoven an die Stelle der universellen, alles Technische in den Dienst der Idee stellenden Konzeption mehr und mehr die Ausbeutung einzelner Darstellungsmittel und die tendenziöse Kultivierung besonderer Spezialgattungen der Komposition. Der merkliche Rückgang in der Fähigkeit der Beherrschung der großen Formen führt zum Ueberhandnehmen der Stücke kleineren Umfangs, deren Kunstwert weniger in der organischen Entwickelung imponierender Gebilde aus unscheinbaren Keimen, als vielmehr in dem Reize der ersten Ideen selbst liegt, also zur Bevorzugung der Kleinarbeit, die wir besonders bei Mendelssohn und Schumann auffallend in den Vordergrund treten sahen und fortdauernd durch das ganze Jahrhundert herrschend

finden werden. Neben dieser die Prägnanz des Ausdrucks der Motive außerordentlich steigernden Richtung, auf deren Parallelgehen mit der Ausbildung des modernen Liedes bereits nachdrücklich hingewiesen wurde, gehen aber andere, welche im Gegenteil den Ausdruck mehr und mehr verflachen und über das Formale und Technische den Inhalt mehr und mehr aus dem Auge verlieren. Gehen diese letzteren anfänglich von einer gemeinsamen Wurzel aus, nämlich von der Steigerung des mehr dekorativen Passagenwerkes, so trennen sie sich weiterhin mehr und mehr und ergeben die zwei getrennten Gebiete der eigentlich virtuosen Litteratur und jener nur den bestechenden Schein der Virtuosität entlehnenden Gattung von Klaviermusik, die unter dem Namen Salonmusik übel berufen ist.

Das ehrenwerte und für die Fortentwickelung der Klaviermusik wichtige und fruchtbare Bestreben, der Klaviertechnik neue Seiten abzugewinnen, verdient seitens der historischen Betrachtung volle Würdigung und sind deshalb insbesondere die Meister der Etüdenkomposition nicht gering zu achten. Ganz besonders kommt der ernsten Schule Clementis ein Ehrenplatz in der Musikgeschichte zu.

Muzio Clementi selbst (1752—1832) ist bis heute fast noch mehr als durch seine gediegenen Sonaten (vgl. S. 90), durch seinen Gradus ad parnassum, eine Sammlung von ästhetisch wertvollen und technisch fördersamen Klavierstudien lebendig; ihm schließt sich zunächst Johann Baptist Cramer an, geb. 24. Februar 1771 zu Mannheim, gest. 16. April 1858 in London, wohin sein Vater, der Violinist und Dirigent Wilhelm Cramer (s. S. 34), bereits 1773 übergesiedelt war. J. B. Cramer reiste in der Zeit 1788 bis 1832 als Pianist, lebte dann zunächst in Paris, seit 1845 aber in London, wo er seit 1828 Mitleiter eines Musikverlages war. Cramers Klaviersonaten und Kammermusikwerke sind schnell hingewelkt und vergessen; aber seine 100 Etüden op. 50 (der 5. Teil seiner Pianoforteschule) sind unsterblich, da sie nicht nur mit klassischer Formvollendung technische Motive verarbeiten, sondern zugleich von einem echt künstlerischen poetischen Hauche durchweht sind.

John Field (geb. 26. Juli 1782 zu Dublin, gest. 11. Januar 1837 in Moskau) ist kaum zu den eigentlichen Virtuosenkomponisten zu rechnen, da sein Ruhmestitel auf seinen (20) Nokturnen beruht, lyrischen Stücken nobler kantablen Haltung, welche insbesondere für die ähn-

lichen Kompositionen Chopins vorbildlich wurden*). Field war Clementis Schüler in den ersten Jahren des Jahrhunderts und begleitete denselben auf seinen Reisen durch Europa bis nach Petersburg, wo er sich dauernd festsetzte. Erst 1832 kehrte er nach England zurück, nahm aber seine Reisen wieder auf; in Neapel schwer erkrankt, wurde er von einer russischen Familie nach Moskau gebracht, wo er starb. Fields Konzerte, Sonaten, Rondos u. s. w. sind veraltet. Zu den verdientesten Vertretern der Clementischen Schule gehört auch Ludwig Berger (geb. 1777 zu Berlin, gest. 1839 daselbst), dessen gediegene Etüden zwar hinter denen Cramers an poetischem Gehalt zurückstehen, doch sich ebenfalls ernster Schätzung erfreuen. Berger wirkte seit 1815 als hochgeachteter Lehrer (u. a. Mendelssohns) in Berlin.

Ihre eigentliche Gipfelung fand die virtuose Klavierkomposition in Liszt, mit dessen Verdiensten wir uns weiterhin im Zusammenhange zu beschäftigen haben werden; neben ihm sind außer Chopin besonders noch Thalberg und Henselt hervorzuheben. Liszts Rivale, Sigismund Thalberg (vgl. S. 237), dessen unruhiges, aber lorbeer-überschüttetes Virtuosenleben sich nicht auf Europa beschränkte, sondern auch wiederholt Nord- und Südamerika in seine Kreise einbezog, machte besonders mit seinen glänzenden Phantasien über Opernmelodien Aufsehen, lebt aber ebenfalls heute nur noch durch eine Anzahl die Eigentümlichkeiten seiner kraftvollen Manier konservierender Studien (Capricen op. 15, 19 und 36, 12 Etüden op. 26). In höherem Grade hat sich Adolf (von) Henselt, geb. 12. Mai 1814 zu Schwabach in Bayern, gest. 10. Oktober 1889 zu Warmbrunn in Schlesien, lebendig erhalten. Derselbe war zwar kurze Zeit Schüler Hummels in Weimar, bildete sich aber in der Hauptsache selbst seine eigene, starken Ausdruck und einschmeichelnde Melodik mit glänzendem, vollgriffigen Passagenwerk umhüllende Manier aus, während er (1832—36) in Wien unter Simon Sechter theoretische Studien machte. Eine glänzende Konzerttour führte ihn 1837—38 nach Petersburg, wo er seinen dauernden Wohnsitz nahm und überhäuft mit Ehren sein Leben beschloß; nur im engen Gesellschaftskreise gab er fürderhin Gelegenheit, seine wahrhaft hervorragenden Fähigkeiten als Spieler zu bewundern. Dagegen verschmähte

*) Vgl. Franz Liszt „John Field und seine Notturnos" (1859; Gesammelte Schriften, Bd. 4).

er es nicht, seine gediegenen Klavierkompositionen herauszugeben, welche durch Robert Schumanns Kritiken und noch mehr durch Clara Schumanns Spiel schnelle Verbreitung fanden. Auch Henselts Schwerpunkt als Komponist liegt in Klavierstücken, die man ihrer technischen Faktur nach den Etüden beizählen muß, und die auch zum Teil den Namen Etüden tragen, aber einen reichen poetischen Gehalt bergen (im ganzen wenig über 50 Werke). Ein Lebensbild Henselts gab La Mara*).

Gegenüber dieser Gruppe kraft- und gehaltvoller Virtuosenkomponisten zu der auch Moscheles (vgl. S. 237), sowie, wenn wir den Maßstab etwas kleiner nehmen, auch Theodor Döhler (1814 bis 1856), Alexander Dreyschock (1818—1869) zu zählen sind, und jedenfalls auch Henry Litolff (1818—1891), dessen „Konzertsymphonien" noch eine gewisse Lebenskraft zeigen, während seine Opern spurlos verschwunden sind — steht nun aber die weit zahlreichere Gruppe derjenigen, welche die Klavierkomposition mehr und mehr bloß in äußerliches Figurenwerk auflösen und so direkt zu der den Schein an die Stelle der Wirklichkeit setzenden Salonmusik überführen. Die Verflachung des Geschmacks in den auf die Schablone der Klassiker gearbeiteten gehaltlosen Modekompositionen zu Anfang des Jahrhunderts (Pleyel, Steibelt, Wanhal, Sterkel, Gelinek u. s. f.) findet ihre Fortsetzung und Steigerung durch Karl Czerny und seine Schule und noch mehr durch eine ganze Reihe von Pariser Komponisten. Der besonders durch seine für untere Stufen der Ausbildung sehr geschätzten Etüdenwerke bekannte Henri Bertini (1798—1876), ein Ausläufer der Clementischen Schule, der in Paris aufwuchs und als Lehrer wirkte, neigt zwar zum Leichtgefälligen, doch trifft ihn noch nicht der Vorwurf, das wesenlose Tongeklingel mitgeschaffen zu haben. Auch die Brüder Aloys Schmitt (1788—1866) in Frankfurt a. M. und Jakob (Jacques) Schmitt (1803—1853) in Hamburg, Karl Vollweiler (1813 bis 1848) in Frankfurt a. M. und Wenzel Tomaschek (1774—1850) in Prag, sind als ausgezeichnete Klavierpädagogen und Komponisten instruktiver Werke (auch Orchester- und Kammermusik) geschätzt. Dagegen leitet die Massenproduktion Karl Czernys (geb. 20. Februar 1791 zu Wien, gest. 15. Juli 1857 daselbst) in der handgreiflichsten

*) Musikalische Studienköpfe, 3. Bd. (1883).

Weise zur inhaltlosen Salonmusik über. Doch ist einer Anzahl von Etüdenwerken Czernys, der übrigens wie erwähnt, Schüler Beethovens war und seinerseits Franz Liszt und viele andere berühmte Klavierspieler gebildet hat, ein dauernder Wert für die technische Vorbildung im Klavierspiel zuzusprechen (op. 299, 740, 337, 365). Zwar nicht ein persönlicher Schüler Czernys, vielmehr von dem gediegenen Karl Maria von Bocklet (1801—1881) in Wien gebildet, aber dennoch der direkte Geisteserbe und Fortsetzer Czernys als Etüdenkomponist ist Louis Köhler in Königsberg (1820 bis 1886), der sich außer durch Klavierschulwerke auch durch theoretische Schriften bekannt gemacht hat. Die schlimmste Brutstätte der Salonmusik wurde aber Paris, wo Louis Emanuel Jadin (1768 bis 1853), der Schüler seines Bruders Hyacinthe Jadin (1769 bis 1802) und 1800 neben diesem Professor am Konservatorium, mit der Veröffentlichung der systemlos zusammengestellten Opernpotpurris für Klavier einen verhängnisvollen Schritt auf der abschüssigen Bahn gethan hatte. Der von dem gediegenen Nik. Jos. Hüllmandel (1751—1823), einem Schüler Phil. Em. Bachs, geschulte Hyacinthe Jadin schrieb in einem gefälligen Stile, etwa in der Art Pleyels; Louis Adam (1758—1858, der Vater des Komponisten des „Postillion von Lonjumeau") legte durch seine große Klavierschule (1802) und schon vorher durch die mit L. W. Lachnith gemeinsam abgefaßte „Méthode ou principe général du doigté etc. (1798) für ein rationelles Fingersatzwesen beim Klavierspiel den Grund und bildete u. a. Friedrich Kalkbrenner (1788—1849) aus, dessen J. N. Hummel verwandte Komponisten- und Pianistennatur mit ihrem mehr zierlichen und eleganten Wesen zwar etwas veraltet in die Thalberg-Liszt-Epoche hineinragt, aber dessen Musik doch einen gewissen litterarischen Anstand wahrt und sich durch die Bevorzugung größerer Formen vor dem Versinken in dem Strudel der Modemusik zu erretten weiß (eine Anzahl Etüdenwerke Kalkbrenners — op. 20, 88, 143 und die in seiner Klavierschule stehenden sind noch geschätzt). Dagegen ist Louis Barthélémy Pradher (1781—1834), der Nachfolger Hyacinthe Jadins, als Klavierprofessor am Konservatorium (1802) und wie dessen Bruder fleißiger Komponist von Potpourris und anderer leichten Klavierware, als der Lehrer von Henry Herz, sowie Rosellen und

Hünten sozusagen der rechte Vater der Salonmusik. Franz Hünten (geb. 1793 zu Koblenz, gest. 1878 daselbst) und Henry Herz (geb. 1803 in Wien, gest. 1888 in Paris) sind zwar Deutsche von Geburt, kamen aber jung nach Paris und überschwemmten von dort aus die Welt mit ihren inhaltlosen Potpourris, Rondos, Phantasien, Variationen, Tänzen, Märschen u. s. w., die derart Verbreitung fanden, daß z. B. Hünten sich schließlich 2000 Franken für ein Heft von 10 Druckseiten bezahlen ließ. Henry Karr (1784—1842), Henry Rosellen (1811—1876), Henry Ravina (geb. 1818), Charles Voß (1815—1882), Josef Ascher (1829—69), Theodor Östen (1813—1870), Ferdinand Beyer (1803—1863), George Alexander Osborne (1806—93), Brinley Richards (1817—85), der als Pianist nicht unangesehene, als Komponist hie und da prätentiöser auftretende Antoine de Kontski (geb. 1816) und noch gar mancher andere wäre hier auf die schwarze Liste derjenigen zu setzen, welche für die Verleger Dutzendware auf Bestellung lieferten und den Geschmack des großen Publikums systematisch herunterbrachten. Es kann wohl Bedauern aber nicht Verwunderung erwecken, wenn sich herausstellt, daß auch ernstere und edel strebende Künstler in den Strudel dieser den niedrigsten musikalischen Instinkten der Menge huldigenden Afterkunst hineingerissen wurden und „auf Drängen der Verleger“ auch Salonstücke schrieben — ein krankhafter Zustand unseres Kunstlebens, der auch heute noch keineswegs wieder gehoben ist.

§ 2. Chopins Leben und Werke.

Es ist durchaus notwendig, sich von der Hochflut minderwertiger Produktionen auf dem Musikmarkte der 20er und 30er Jahre eine lebendige Vorstellung zu machen, um die Bedeutung der Meister Mendelssohn, Schumann und Chopin recht zu begreifen, die alle drei erfüllt von der heiligsten Begeisterung für die höchsten Ideale der Kunst, unberührt von den Lockungen schnellen Gelderwerbs um den Preis der Profanation ihrer Muse, jeder auf seine Art mit aufwärts gewandtem Blick vorwärts schritten, Mendelssohn mit angeborenem und durch Erziehung gesteigertem Feingefühl jede Berührung mit dem Gemeinen vermeidend, Schumann streitlustig und ziel-

bewußt gegen dasselbe mit Wort und That vordringend, und Chopin in seinem, wie von einem phantastischen Nebel umhüllten, einem schönen Traume gleichenden kurzen Erdenwallen, unbekümmert um das hastende Geschäftstreiben, dessen Existenz kaum ahnend.

Frédéric Chopin ist am 1. März 1809*) in dem Dorfe Zelazowa Wola bei Warschau geboren als Sohn eines 1787 aus Nancy eingewanderten Franzosen, der sich 1806 mit einer Polin, Justine Kryzanowska, verheiratet hatte und damals als Erzieher im Hause der Gräfin Skarbek, der Herrin des Ortes, lebte; 1810 wurde derselbe als Lehrer des Französischen an dem neu eröffneten Gymnasium zu Warschau und 1812 auch in gleicher Eigenschaft an der Artillerieschule daselbst angestellt. Da der Vater auch Söhne aristokratischer Familien in Pension nahm, mit denen zusammen Chopin erzogen wurde, so kam schon der Knabe in freundliche Beziehungen zu den besten Häusern seiner Vaterstadt und eignete sich neben einer soliden Schulbildung die feinen Umgangsformen und jenes distinguierte, zart empfindende, leicht verletzte Wesen an, das Zeit seines Lebens ihm eigen war. Seine musikalische Begabung trat früh hervor und machte ihn zum verzogenen Lieblinge in den Salons der polnischen Großen. Nachdem er zunächst durch einen böhmischen Musiker, Zywny, guten Unterricht im Klavierspiel erhalten und durch freie Improvisationen und erste eigene Kompositionsversuche, die ihren Weg zu dem Statthalter von Polen, dem Großfürsten Konstantin, fanden, Belege seines Berufs zum Musiker gegeben hatte, erhielt er systematischen Kompositonsunterricht durch den als Komponist von Opern und Orchesterwerken angesehenen Kapellmeister und Konservatoriumsdirektor Joseph Elsner (1769—1854). 1827 hatte er das Gymnasium absolviert und auch seine musikalische Ausbildung war soweit gediehen, daß er mehrmals in Wohlthätigkeitskonzerten aufgetreten war und auch bereits seine ersten Kompositionen in Druck gegeben hatte (Rondeaux C-moll op. 1 und F-dur op. 5). So dachte er nun ernstlich daran, in die Welt hinauszutreten und machte 1828 den Anfang mit einer kurzen Reise nach Berlin, doch noch nicht als Gebender sondern lediglich als Empfangender (er wohnte einer Aufführung der Sing-

*) Das Datum und Jahr werden neuerdings angefochten durch die angebliche Auffindung des Taufscheins (s. Neue Berliner M. Ztg. 1893, 6. April), welcher die Geburt auf den 22. Februar 1810 setzt.

akademie bei, wagte aber noch nicht, sich Mendelssohn, Zelter und Spontini persönlich vorzustellen). 1829 aber wandte er sich nach Wien und hatte das Glück, vom Grafen Gallenberg im August für zwei Akademien das Opernhaus zur Verfügung gestellt zu erhalten. Obgleich er seit seinem 12. Jahre keinen Klavierunterricht mehr erhalten, sondern sich durchaus autodidaktisch zum Pianisten gebildet hatte, erregte doch sein feinsinniges Klavierspiel großes Aufsehen und auch seine Kompositionen (Don Juan-Variationen op. 2 und Krakowiak op. 14) und freien Improvisationen wurden mit Begeisterung aufgenommen. Noch einmal kehrte er in seine Vaterstadt zurück und führte in zwei Konzerten u. a. seine beiden Klavierkonzerte (E-moll op. 11 und F-moll op. 21), sowie die Phantasie op. 13 (sur des airs polonais) erstmalig auf. Wenige Wochen vor Ausbruch des für die ferneren Geschicke seines Vaterlands so verhängnisvollen Aufstandes verließ er am 1. November 1830 abermals die Heimat — um sie nie wiederzusehen. Wie die genannten bereits öffentlich aufgeführten Werke beweisen, war der kaum 20jährige Jüngling bereits der fertige Komponist Chopin in seiner ganzen Eigenart, den die Welt heute verehrt. Auch diesmal nahm er seinen Weg zuerst nach Wien und zwar in der Absicht, einem Rate Elsners folgend, Italien zu besuchen. Leider fand er in Wien nicht dieselbe gute Aufnahme wie 1829 und beschloß im Sommer 1831 seinen Aufenthalt durch ein die Kosten nicht deckendes Konzert. Den Gedanken der Rückkehr in die Heimat, um an dem Aufstande aktiv teil zu nehmen, hatte er aber auf Wunsch der Eltern aufgegeben; auf die italienische Reise leistete er aus eigener Entschließung Verzicht und eilte vielmehr auf dem direktesten Wege nach Paris, unterwegs nur in München konzertierend. Ende September 1831 traf er in der französischen Hauptstadt ein, nach der ihm wohl weniger seine französische Abstammung als die Bedeutung von Paris als Sammelplatz der hervorragendsten Musiknotabilitäten der Zeit zog. Die für alles Neue und Eigenartige empfänglichen und schnell entzündbaren Pariser nahmen Chopin mit offenen Armen auf; sein erstes Konzert im Saale Pleyel machte ihn mit einem Schlage zu einer gefeierten Persönlichkeit und er trat als ebenbürtiger Genosse in die ersten Künstlerkreise ein. Auch erwiesen sich seine Beziehungen zu polnischen Adelsfamilien nun in hohem Grade ersprießlich, da deren viele sich

in Paris ansässig gemacht hatten und ihm ihre Salons öffneten. Trotz seiner pianistischen Erfolge ist Chopin niemals ein Konzertspieler im großen Stile geworden. Nur während der ersten Pariser Jahre trat er öfter öffentlich auf, doch immer mit einer gewissen Scheu und Zurückhaltung; nach 1835 beschränkte er sich fast ganz auf das Spiel in Privatzirkeln. Da er vermögenlos war, so war er für den Erwerb seiner Existenzmittel auf das Erträgnis von Privatlektionen und die Honorare seiner Kompositionen angewiesen. Aber — im Gegensatz zu Beethoven und Schubert — er unterrichtete gern und wurde nicht nur gut honoriert, sondern überall als gesellschaftlich gleichgestellter behandelt. So kam es, daß er sich bald in Paris heimisch fühlte und dasselbe nur selten zu Konzertausflügen verließ. Kurze Aufenthalte in Leipzig auf der Reise nach Karlsbad (1835, wo er seine Eltern zum letztenmal sah) bezw. Marienbad (1836), führten ihn mit Schumann und Mendelssohn zusammen, von denen besonders der erstere, der ja sein op. 2 in der „Neuen Zeitschrift für Musik" mit Begeisterung begrüßt hatte, mit ihm Freundschaft schloß. In Paris schloß sich Chopin besonders nahe an Liszt an, der ihn auch 1836 zum erstenmal mit der geistvollen Schriftstellerin George Sand (Mme. Dudevant) bekannt machte. Diese verstand es, ihm eine leidenschaftliche Neigung einzuflößen, welche sein ferneres Leben an das ihre kettete, bis im Sommer 1847 ihre Beziehungen ein plötzliches Ende nahmen, in einer Zeit, wo ein bereits 1837 sich einstellendes Brustleiden einen hohen Grad erreicht und aus dem geliebten Freunde einen „unausstehlichen Patienten" gemacht hatte. Franz Liszt hat in seiner Studie über Chopin unzweideutig dargestellt, daß das Verhältnis zu George Sand für Chopin verhängnisvoll wurde; das zehn Jahre währende Zusammenleben mit diesem Weibe, das sich seine vollkommene Hingabe gefallen ließ, aber sich volle Freiheit der Selbstbestimmung vorbehielt, „fesselte ihn mit giftgetränkten Banden. Vermochte auch dies ätzende Gift nicht seinen Genius zu schädigen, es zehrte doch an seinem Leben und entrückte ihn vor der Zeit der Welt, seinem Vaterlande, der Kunst*)." Die Unruhen der Revolution von 1848 gaben wohl den Anstoß, daß Chopin im April eine Reise nach
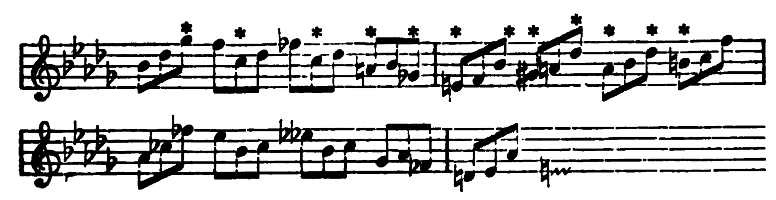
*) 1852 (Gesammelte Schriften, Bd. 1).

England unternahm, welche sich bis in den Anfang des Jahres 1849 hinein erstreckte und durch eine Reihe von Konzerten seine Kräfte vollends erschöpfte. Während der letzten Monate seines Lebens wurde er in aufopferndster Weise von seiner aus Warschau an sein Krankenlager geeilten Schwester Louise und mehreren Freundinnen und Schülerinnen (unter ihnen die Fürstin Czartoryska und die Gräfin Potocka) gepflegt. Am 17. Oktober 1849 verschied er in den Armen seines Schülers Gutmann. Unter den Klängen des von Henri Reber instrumentierten Trauermarsches seiner B-moll-Sonate op. 35 wurde er nach dem Père Lachaise geleitet und in der Nachbarschaft von Cherubini, Bellini und Boieldieu bestattet. Ein von dem Bildhauer Clésinger, Georg Sands Schwiegersohn, modelliertes Grabdenkmal schmückt seine Ruhestätte.

Ein allgemeiner Blick auf das Ergebnis von Chopins Kunstschaffen ergiebt zunächst, daß er ausschließlicher als irgend ein Meister vor ihm Klavierkomponist gewesen ist. Die 74 mit Opusnummern versehenen Werke (von op. 66 ab [Fantaisie-Impromptu Cis-moll] aus dem Nachlaß herausgegeben von J. Fontana), zu denen etwa ein Dutzend ohne Nummern kommen, sind zum Teil nur von kleinem, wenige Seiten umfassendem Umfange (Hefte von je 2 3 oder 4 Nokturnen, Mazurken, Polonaisen, Walzern) und der Gesamtbestand ist verglichen etwa mit dem Schaffen Schuberts oder gar Mozarts, deren Lebensdauer eine kürzere war, nur ein kleiner. Daran mag wohl das zerstreuende und aufreibende Pariser Leben und zuletzt besonders der anhaltende Verkehr mit George Sand mit schuldig sein, jedenfalls stellt sich ein Mißverhältnis heraus zwischen dem Ergebniß seiner ersten Schaffensjahre und dem der letzten drei Lustren. Doch fällt auch schwer ins Gewicht, daß Chopin sehr langsam arbeitete. Aehnlich dem ihm befreundeten Heinrich Heine verwandte er anhaltende Arbeit auf die Ausfeilung seiner Miniaturarbeiten, um jenen auch bei Heine so charakteristischen Schein der Nonchalance, der mühelosen Konzeption, des leichten Hingeworfenseins zu erreichen. Dieser Schein ist freilich für den sich intensiver mit der Faktur seiner Werke beschäftigenden kaum vorhanden; eine eingehende Analyse ergiebt vielmehr ein ganz außerordentlich gesteigertes Raffinement der figurativen Ausgestaltung seiner melodischen Ideen und einen ungewöhnlichen Reichtum harmonischer und rhythmischer Gestaltung.

Eine Fülle feinster Wirkungen birgt sich in der Führung seiner Mittelstimmen und Bässe, und nur eine überlegene Vortragskunst kann den bis ins kleinste Detail gehenden gewählten Ausdrucksnuancen der eminent poetischen Natur Chopins gerecht werden. Wenn manche (z. B. Louis Köhler in seinem „Führer durch die Klavierlitteratur") Chopin zu den Salonkomponisten gezählt haben, so haben sie damit eine arge Verwirrung der Begriffe verschuldet; mit mehr Recht dürfte man Chopins Musik in den direktesten Gegensatz zur Salonmusik stellen, sofern für diese der Schein des Virtuosenhaften charakteristisch ist, während Chopins Musik oft leicht scheint und thatsächlich überall eine weit vorgeschrittene Herrschaft über das Technische erfordert. Seine Préludes, Nokturnes, Mazurken, Polonaisen und Walzer trennt eine tiefe Kluft von der seichten Modeware der Zeit und mit Recht hat man speziell seine Tänze als idealisierte bezeichnet. Bekannt ist Fields Urteil, das Chopin als ein „Krankenstubentalent" bezeichnete; der elegische Zug, der über einer großen Zahl seiner Kompositionen liegt, hat aber mit seinem späteren Brustleiden nichts zu schaffen und ist bereits in Werken zu finden, die er 1830 fertig aus der Heimat mitnahm, als er jugendfrisch, durchaus gesund und lebensfroh in die Welt zog. Es genügt, auf die lyrischen Partien der beiden Konzerte hinzuweisen, in denen ganz und gar schon derselbe schwärmerische, träumende Grundzug dominiert wie in irgendwelchen späteren Werken und der wohl richtiger als angeboren, als ein wesentliches Charakteristikum seiner künstlerischen Individualität anzusehen ist, wie sie schon Schumann im „Carneval" mit wenigen Takten deutlich skizziert. Dieser sentimentale Grundton wird aber scharf kontrastiert durch Kompositionen von sehr bemerkenswerter Kühnheit und Verve, die besonders in seinen vier Scherzi hervortritt (op. 20 H-moll, op. 31 B-moll, op. 39 Cis-moll und op. 54 E-dur), sowie in den vier Balladen (op. 23 G-moll, op. 38 F-dur, op. 47 As-dur, und op. 52 F-moll, auch in seinen Etüden op. 10 und op. 25 und in der Mehrzahl seiner Polonaisen und seiner 2. und 3. Sonate (op. 35 B-moll und op. 58 H-moll). Seine oft scharfkantigen harmonischen Fortewirkungen veranlaßten sogar einen Moscheles zur Klage über Schroffheit und Härte seiner Modulationen. Von Schumann ist eine Bemerkung bekannt, daß der Scherz bei Chopin

in sehr ernsten Kleidern einhergehe. Als Besonderheiten der Klaviertechnik Chopins sind zunächst die weiten Lagen seiner Akkordbrechungen sowie eine starke Ausbeutung chromatischen Wesens auffallend. Seine nachgelassene erste Sonate op. 4, die an fester Gestaltung übrigens weit hinter den beiden andern zurücksteht, kann mit ihrem durch und durch chromatischen ersten Satze als eine Vorstufe von Wagners Tristanmusik gelten. Für die weitgriffigen Arpeggien ist wohl bei Thalberg und Henselt (bei Weber höchstens indirekt), für die Chromatik aber bei Spohr und Hummel die Anregung zu suchen. Hummel gehörte zu Chopins Lieblingen und es ist unschwer zu erkennen, daß das reiche Figurenwerk Chopins eine Fortbildung des Weberschen und Hummelschen ist. Vergebens wird man aber nach Vorstufen für Bildungen wie den Schlußsatz seiner B-moll-Sonate suchen, welcher Prestosatz von Anfang bis zu Ende im unisono beider Hände verläuft mit seiner fortgesetzten Verkleidung der Harmonie durch Wechselnoten der harmonischen Analyse schwere Probleme stellt und von dem Spieler ein gut Stück kongenialer Intuition fordert, wenn sein reicher Inhalt völlig zur Geltung kommen soll (Takt 5 ff.).



Freilich erschwert Chopins nichts weniger als tadellose Orthographie die Enträtselung solcher Stellen oft sehr stark; das Ohr findet sich schneller zurecht als der analysierende Verstand, der nur mit Mühe schließlich herausschält:



Auch bei Chopin ist (wie bei Beethoven) ein starker Einfluß der zu Anfang des Jahrhunderts so fleißig (wenn auch oft genug mit schalem und interesselosem Ergebnis) kultivierten Variationenkunst auf den Stil bemerkbar; daß Chopin dieselbe früh geübt hat, be-

weisen die Don Juan-Variationen op. 2, die Phantasie op. 13 (über polnische Weisen) und die B-dur-Variationen op. 12 (Themen aus Hérold-Halévys „Ludovic"); auch excellierte er ja früh in der freien Phantasie über gegebene Themen. Wie Beethoven ist daher auch Chopin ein hervorragender Meister in der Ausnutzung der verschiedenen Wirkungen der Pause. Wie bereits bemerkt, komponierte Chopin ausschließlich Klavierwerke. Wo er das Orchester zur Mitwirkung heranzieht (in den beiden Konzerten, dem Krakowiak op. 14, der Es-dur-Polonaise op. 22 und den Phantasien op. 2 und 13) spielt dasselbe nur eine untergeordnete Begleitrolle, sodaß Karl Klindworth und Karl Tausig die Instrumentierung der beiden Konzerte überarbeiten zu müssen geglaubt haben. Auch in seinem Klaviertrio op. 8 G-moll und den drei Werken für Klavier und Cello (Konzertduo E-dur [ohne op.], Introduktion und Polonaise op. 3 und Sonate op. 65) dominiert durchaus das Klavier und die Mehrzahl seiner als op. 74 gedruckten nachgelassenen polnischen Lieder sind Mazurken, deren Melodie gesungen wird.

Ohne Zweifel tritt mit Chopin ein nationales Element von ausgesprochener Eigenart in die Musiklitteratur. Doch geht man sicher zu weit, wenn man ihn zum Sänger des tragischen Schicksals des Polentums stempelt; nicht speziell die Klage und der verzweifelte Schmerz über die Unterdrückung seines Stammes durch Rußland, sondern vielmehr das vom germanischen und romanischen verschiedene slavische Musikingenium spricht zum erstenmale sich in wirklichen Kunstschöpfungen in Chopins Werken aus. Chopin bildet daher einen der Ausgangspunkte der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einen so breiten Raum einnehmenden nationalen Strömungen in der musikalischen Produktion. Die Polonaisenkomposition war übrigens bereits im 18. Jahrhundert in die Mode gekommen; doch steht die spezifisch polnische Indigenität der Polonaise sehr in Frage (der ihr eigene Kastagnettenrhythmus weist auf spanischen Ursprung). Dagegen sind aber speziell die Mazurken Chopins unzweifelhaft mit echt nationalem Geiste in Rhythmik und Melodik durchtränkt und spiegeln mit ihrem melancholischen Mollcharakter mit gelegentlichen Anklängen an Kirchentöne (besonders den lydischen) sowie andererseits durch häufige Einführung übermäßiger Intervalle den slavischen Geist.

Von den Schriften über Chopin sind außer der bereits angeführten Studie Liszts in erster Linie zu nennen die von Moritz Karasowski („Chopins Jugendzeit" 1862 [polnisch] und „Friedrich Chopin, sein Leben und seine Werke" 1877 [deutsch], 3. Auflage 1881) und Friedrich Nieck s (Fr. Chopin as a man and a musician 1888, deutsch von Langhans 1889). Aus der Zahl der Arbeiten aus zweiter Hand sei noch hervorgehoben Eduardo Gariel „Chopin, la tradicion de su musica" (Mexiko 1895). Ein thematisches Verzeichnis der in vielen Ausgaben verbreiteten Werke Chopins erschien bei Breitkopf & Härtel 1888. Von den Ausgaben ist diejenige seines Schülers Karl Mikuli (1821—97, seit 1858 Direktor des Musikvereins und der Musikschule zu Lemberg) wegen ihrer Abweichungen auf Grund von Korrekturen Chopins bemerkenswert.

Neuntes Kapitel.

Die Oper nach Weber bis zum Auftreten Wagners.

§ 1. Auber, Hérold, Halévy und Adam.

Wir haben die Entwicklung der Oper in Paris bis zu dem Zeitpunkte verfolgt, wo Rossini nach Erreichung seines größten Triumphs („Tell" 1830) vom Schauplatze abtrat, um fortan an dem hastigen Ringen in der Arena nur mehr als Zuschauer teilzunehmen im merkwürdigen Gegensatze zu dem zehn Jahre älteren Auber, der gleich ihm aus der Zeit der großen Revolution in die des Untergangs des zweiten französischen Kaisertums hinüberragt, aber nicht müßig, sondern an der Spitze des Konservatoriums stehend und für die Bühne schaffend bis kurz vor seinem Ende.

Daniel François Esprit Auber ist am 29. Januar 1782 zu Caen (Normandie) geboren und starb während des Kommune-Aufstandes in der Nacht vom 12. zum 13. Mai 1871 in Paris, erreichte also ein Alter von 89 Jahren und zwar in vollster Geistesfrische. Seine ersten Kompositionen, gefällige Romanzen, erklangen in den Salons des Direktoriums; seine letzten (mehrere nicht veröffentlichte Streichquartette) schrieb er, während die deutsche Armee Paris belagerte. Sein Vater, Offizier am Hofe Ludwigs XVI., war zwar selbst musikalisch, bestimmte aber den Sohn für die kaufmännische Laufbahn und sandte ihn nach England; doch erhielt er 1804 bei der Rückkehr nach Paris die väterliche Genehmigung zur Wahl des musikalischen Berufes. Seine Entwicklung ging nicht mit Riesenschritten und noch als bereits dreißigjähriger (1812) be-

gann er mit erneutem Eifer schulmäßige Studien unter Cherubini. Obgleich schon 1811 eine erste kleine komische Oper von ihm (Julie) privatim und seit 1813 mehrere andere öffentlich (im Theatre Feydeau) aufgeführt wurden, von denen „La bergère châtelaine“ 1820 einen hübschen Erfolg hatte, so tritt doch Auber erst mit der noch heute lebendigen komischen Oper „Maurer und Schlosser“ („Le maçon“ 1825, Text von Scribe) in den Vordergrund, steht aber seit 1828, wo die große Oper „Die Stumme von Portici“ ihre Erstaufführung erlebte, unbestritten in der ersten Reihe neben Boieldieu und Rossini. Im ganzen hat Auber in der Zeit von 1813—1868 über 40 Opern herausgebracht, von denen „Die Braut“ („La fiancée“ 1829), „Fra Diavolo“ (1830), „Gustav III.“ („Der Maskenball“ 1833), „Der schwarze Domino“ (1837), „Die Krondiamanten“ (1841) und „Des Teufels Anteil“ (1843) die angesehensten sind. 1829 wurde Auber als Nachfolger Gossecs in die Akademie gewählt und 1842 als Nachfolger Cherubinis Direktor des Konservatoriums. Hochgeehrt wegen seiner Künstlerschaft und geliebt wegen seines zuvorkommenden freundlichen Wesens wirkte er, Paris nicht anders als zu Spaziergängen in die nächste Umgebung verlassend, bis an sein Lebensende. Abgesehen von einigen Jugendarbeiten, zu denen auch ein Trio und ein Violinkonzert gehören, sowie einigen Schularbeiten unter Cherubini (eine Messe), ein paar Kantaten, vier unter dem Namen von Hurel de Lamare erschienenen Cellokonzerten und den genannten Quartetten hat Auber nur Opern komponiert, die Mehrzahl auf Texte des ihm befreundeten geistvollen Scribe. Obgleich eine große Oper („Die Stumme“) vielleicht von allen das größte Aufsehen machte, so ist doch Auber in erster Linie als der direkte Erbe und Fortsetzer Boieldieus anzusehen, als einer der Hauptrepräsentanten der Lustspieloper. Daß er von Rossini gelernt, ist durch ein Beispiel wirklicher Nachahmung verbürgt (La neige 1823); aber er wußte seinen Einfluß zu überwinden und sich seine Selbständigkeit zu retten. „Gegen die andringende Uebermacht Rossinis hat Auber die französische Nationalität (ähnlich wie Weber die deutsche) glänzend repräsentiert und geschützt. Aubers Musik verkörpert alle anmutigen liebenswürdigen Seiten des französischen Nationalcharakters; seine besten Opern sind Werke von allgemein gültigem bleibenden Werte, die schwächeren zum mindesten

graziöses Geplauder eines Mannes von Geist"*). Das Wagnis, zum Mittelpunkte einer Oper eine der Sprache beraubte, also nicht singende Figur zu machen, haben Scribe und Auber zweimal unternommen, das zweite Mal in „Der Gott und die Bajadere" (1830), wo die Ballettänzerin die Titelrolle zu tragen hat, freilich mit wenig Erfolg. Die „Stumme von Portici", in welcher der Verzicht auf die zweite Primadonna nicht einer Laune oder Sensationssucht, sondern dem Mangel einer geeigneten Kraft der derzeitigen Besetzung der Großen Oper entsprang, war Aubers erster Versuch auf dem Gebiete der Großen Oper und bedeutete einen vollen Triumph; diese Oper wird in den Annalen der Theatergeschichte als eines der berühmten drei Werke genannt, welche um 1830 eine vollständige Umwälzung des Repertoires der Großen Oper herbeiführten (neben Rossinis „Tell" und Meyerbeers „Robert der Teufel"). Wenn auch damit Auber zum Mitschöpfer der modernen „großen historischen" oder Ausstattungsoper wurde und besonders dadurch, daß die Aufführung der Stummen in Brüssel 1830 das Signal zum Ausbruch der Revolution gab, zu einer Art von politischem Komponisten wuchs, so kann doch kein Zweifel darüber sein, daß seine historische Bedeutung in der Verwaltung von Boieldieus Erbe liegt, in der glücklichen Weiterführung der Lustspieloper; schließlich beruht doch auch der Erfolg der „Stummen" zu einem guten Teil auf der glücklichen Ausführung von vielem kleinen Detail, das seinen Platz ebensogut in einer komischen Oper hätte, den Barcarolen, der Tarantella, überhaupt dem neapolitanischen Lokalkolorit, wie auch Rossinis Tell vielleicht mehr der glücklich illustrierten schweizerischen Scenerie als der Durchführung des großen dramatischen Stils seine Hauptwirkung verdankt. Wenn man in Aubers berühmtesten komischen Opern tiefere Gefühlstöne vermißt (ausgenommen etwa den „Maurer"), so ist das ein Vorwurf, der mit dem gleichen Rechte oder Unrechte dem Genre der komischen Oper überhaupt zu machen ist, da eben deren Tendenz geradezu das Amüsante, nur die Oberfläche des Gemütslebens berührende ist — eine Richtung, deren Kunstwert wohl vor dem strengen Richterstuhle der ästhetischen Kritik als gering erscheinen kann, die aber, solange sie nicht zur frivolen

* Hanslick, „Die moderne Oper" S. 125.

Karikatur ausartet, als Kontrast zu dem Tragischen stets ihre Berechtigung behält und nie in ihrer Wirkung versagt. Wenn man selbst für Mozarts „Don Juan" und „Figaro" ein ernsthaftes Hineinziehen des Tragischen ablehnen muß, vielmehr in den seriösen Partien doch nur eine Folie für das Komische erblicken darf, so ist vollends in Rossinis Barbier und den Meisterwerken der französischen Spieloper (Boieldieus „Weiße Dame", Aubers „Fra Diavolo", Adams „Postillon von Lonjumeau") in noch ausgesprochenerem Maße das heitere Spiel mit den Problemen des Seelenlebens Zweck und Ziel. Otto Gumprecht sagt treffend *), daß es sich im Tragischen um den Sieg der elementaren Natur des Menschen über seinen verständigen Willen und seine Bildung handelt, während genau das Umgekehrte im Komischen stattfindet"; dieses Umgekehrte wäre also der Sieg des Verstandes und der Bildung über die elementare Natur, des Witzes und der gesellschaftlichen Formen über die tieferen Regungen des Gemüts. Das ist freilich eine gefährliche Theorie, da sie die Bahn frei zu machen scheint auch für die bedenklichsten Auswüchse der Operette; bei schärferer Betrachtung ist aber doch noch ein weiter Weg von dem übermütigen Humor der Lustspieloper zu der geflissentlichen Negation aller Moral in der Operette, wie sie nachher Offenbach inaugurierte. Wenn es auch für die Aesthetik keine leichte Aufgabe ist, eine strenge Grenze zu ziehen und nachzuweisen, wo der harmlose Scherz aufhört und der seelenvergiftende böse Zauber beginnt, so findet doch ein gesunder Instinkt diese Grenze jederzeit mit Sicherheit und keine vernünftige Ueberlegung wird auf den wertvollen Besitz der den tragischen Wirkungen gegensätzlichen aber dennoch verwandten komischen Wirkungen verzichten wollen wegen der Möglichkeit ihres Mißbrauchs. Ist doch das tragische Pathos in seinen Mißbildungen kaum minder Geschmack verderbend und für die Gemütsbildung gefährlich als die würdelose Komik.

Neben Auber tritt der jüngere aber fast vierzig Jahre eher als Auber schon wieder verschwindende Hérold um die Zeit des Aufschwungs der Spieloper in den Vordergrund. Louis Joseph Ferdinand Hérold ist am 28. Januar 1791 in Paris geboren

*) Musikalische Charakterbilder (1869) S. 278.

und starb daselbst am 19. Januar 1833. Hérold war in der Komposition ein Schüler Méhuls und neigte wie dieser einer ernsten Schreibweise zu, hatte aber lange Zeit weder mit seinen komischen noch auch mit ernsten Opern eigentlichen Erfolg. Da er die Karriere des Theaterkapellmeisters einschlug (er wurde 1820 Akkompagnist, 1824 Chordirektor an der Italienischen Oper und 1827 Repetitor an der Großen Oper), so blieb er aber trotz der Mißerfolge in stetem Kontakt mit der Bühne, lernte an Erfolgen seiner Zeitgenossen und fuhr fort, sein Glück zu versuchen; erst die sieben letzten Jahre seines Lebens krönten endlich seine Mühen. Die drei komischen Opern „Marie“ (1826), „Zampa“ (1831) und „Die Schreiberwiese“ (Le pré aux clercs) gehören zu den besten Treffern dieser an sensationellen Novitäten so reichen Zeit. In Deutschland wurde „Marie“, besonders aber „Zampa“ („Die Marmorbraut“) beliebt, in Frankreich noch mehr „Die Schreiberwiese“, welche Oper in 40 Jahren 1000 Aufführungen in der Opéra comique erlebte. Ein Brustleiden raffte Hérold im besten Mannesalter dahin. Die von Hérold unvollendet hinterlassene Oper „Ludovic“ wurde, von Halévy beendet, bereits 1834 gegeben; ihr ist das Thema von Chopins B-dur-Variationen entnommen.

Jacques Fromental Elie Halévy teilte das Schicksal Hérolds, nur durch eine kleine Zahl seiner vielen (über 30) Opern Erfolg zu erringen und auf die Nachwelt zu kommen. Seine beiden Treffer, die leidenschaftbewegte große Oper „Die Jüdin“ und die geistsprühende komische Oper „Der Blitz“ kamen im Abstande weniger Monate beide im Jahre 1835 heraus, fallen also merkwürdigerweise ebenfalls in jenes, für das Pariser Bühnenrepertoire so bedeutungsvolle Decennium von der Mitte der zwanziger, bis in die Mitte der dreißiger Jahre. Halévy ist am 27. Mai 1799 zu Paris geboren und starb am 17. März 1862 zu Nizza, wo er sich zur Kur aufhielt. Halévy war Kompositionsschüler Cherubinis (er ist der Verfasser des unter Cherubinis Namen bekannten Lehrgangs des Kontrapunkts), wurde schon 1816 Hilfslehrer und 1827 Harmonieprofessor, 1833 Kontrapunktprofessor (Nachfolger von Fétis) und 1840 Kompositionsprofessor am Konservatorium; daneben fungierte er 1827 bis 1830 als Akkompagnist an der Italienischen Oper und dann bis 1845 als Repetitor an der Großen Oper. Schon 1836 wurde er

in die Akademie gewählt und 1854 deren ständiger Sekretär. Seine in letzterer Eigenschaft verfaßten „Eloges" über verstorbene musikalische Mitglieder der Akademie erschienen im Druck als „Souvenirs et portraits" (1861 und 1863).

Ein liebenswürdiges, aber der Tiefe entbehrendes Talent war Boieldieus Schüler Adolphe Charles Adam, geb. 24. Juli 1803 zu Paris, gest. daselbst 3. Mai 1856, der Sohn des Klavierprofessors am Konservatorium Louis Adam (eines geborenen Elsässers). Er begann seine Musikstudien hinter dem Rücken seines Vaters, wurde aber schon 1817 ins Konservatorium aufgenommen, das er indes nur mit einem deuxième second prix verließ. Der Vater, der an dem Widerstande gegen seinen Beruf festhielt, ließ ihn ohne Mittel, und Adam ernährte sich durch Stundengeben und Komposition von Romanzen und trat als Paukenschläger ins Orchester des Gymnase. 1829 brachte er mit hübschem Erfolge seine erste Oper „Peter und Kathérine" in der Opéra comique heraus, der nun schnell eine Reihe weiterer folgten. Sein populärstes Werk, der „Postillon von Lonjumeau" (1836), ist bereits seine 13. Oper; im ganzen schrieb er 53 Bühnenwerke, von denen die Opern „Giralda" (1850), „Die Nürnberger Puppe" (1852, einaktig) und das Ballett „Giselle" besonders gefielen. Adam war in erster Ehe verheiratet mit einer Schwester Laportes, des Direktors des Londoner Coventgardentheaters (später Direktor des Kingstheatre); deshalb schrieb er früh mehrere Opern und auch ein Ballett für London. Eine längere Pause in der Kompositionsthätigkeit Adams, 1846—48, findet ihre Erklärung durch seine Beschäftigung als Mitunternehmer eines Theaters für die Aufführung älterer Werke, das 1848 durch die Revolution ruiniert wurde und ihn in Schulden stürzte. Sein 90jähriger Vater starb während dieser Zeit und Adam besaß nicht mehr soviel, das Begräbnis selbst zu bestreiten. Seine nächste Einnahmequelle wurden Feuilletons über Musiker für den ‚Constitutionel', die den Hauptbestand der als Souvenirs d'un musicien (1857) und Derniers souvenirs d'un musicien (1859) gedruckten Memoiren Adams bilden (denen eine Autobiographie vorangestellt ist). Uebrigens wurde Adam 1849 als Nachfolger seines Vaters am Konservatorium angestellt.

Eingehendere Arbeiten über Auber, Hérold, Halévy und Adam

fehlen bisher; doch haben wir außer den biographischen Artikeln in Lexika und Zeitschriften wenigstens einige Broschüren zu nennen, so über Auber von Ad. Kohut (1895), über Hérold von B. Jouvin (1868), über Halévy von Arthur Pougin (1865).

§ 2. Pacini. Mercadante. Bellini. Donizetti.

Noch einmal war durch Rossinis Siege die herzbezwingende Macht der italienischen Melodienfreudigkeit zu allgemeiner Geltung gelangt und hatte die ernsteren Ideale der musikalischen Dramatiker zurückgedrängt. Der Einfluß Rossinis auf Auber und damit auf die französischen Komponisten komischer Opern wurde bereits betont, auch auf die Verwandtschaft der Musen Rossinis und Boieldieus hingewiesen. In der Gefolgschaft der Triumphe Rossinis kam aber thatsächlich das Italienertum noch einmal vorübergehend als solches zu Ehren. Ohne stärkere Wirkung auf das Ausland blieb Giovanni Pacini (1796—1867), ein Schüler Furlanettos in Venedig und Begründer einer Opernschule in Lucca, für welche er auch historische und theoretische Lehrbücher schrieb, Komponist von etwa 90 Opern in der Zeit von 1813 ab und einer Menge Kantaten und Messen; in seinem Vaterlande wurde er besonders wegen seiner zierlichen Arien im kleinen Stile sehr hoch geschätzt (Il maestro delle caballette) und mit Ehren überhäuft. Ein größer angelegtes Werk ist seine „Sappho" (Neapel 1840). Auch der letzte namhafte Repräsentant der neapolitanischen Schule, Saverio Mercadante (1797—1870), Schüler Zingarellis und seit 1840 Direktor des Konservatoriums zu Neapel, wurde fast ausschließlich in seinem Vaterlande gefeiert. Mercadante war kaum weniger fruchtbar als Pacini, obgleich ihn die Erblindung auf einem Auge im besten Mannesalter und der schließlich gänzliche Verlust des Augenlichtes (1862) im Schaffen hemmte und zuletzt zum Diktieren zwang; er schrieb ca. 60 Opern (seriöse und komische in buntem Wechsel) und große Mengen von Kirchenmusik, auch Charaktergemälde für Orchester und Trauersymphonien zum Andenken von Donizetti, Bellini, Rossini und Pacini ꝛc. Einzelne seiner Opern wurden zwar in Wien mit gutem Erfolge gegeben, auch Paris machte mit „I Briganti" (1836)

einen Versuch, der aber ebenso wie der 1854 auf Veranlassung Napoleons III. mit Pacinis schon 1827 geschriebenen „L'Arabi nelle Galli“ (als L'ultimo dei Clodovei) ins Wasser fiel. Dagegen erschien ein dritter Süditaliener, der ebenfalls von Zingarelli gebildete Vincenzo Bellini, als glänzendes Meteor am europäischen Opernhimmel und schien berufen, den verstummten Rossini zu ersetzen. Ferdinand Hiller, der in seinem „Künstlerleben“ (1880) Bellini einige von aufrichtiger Bewunderung erfüllte Seiten gewidmet hat, vergleicht den blondlockigen, zartbesaiteten Bellini mit Chopin. Bellini ist am 1. November 1801 zu Catania auf Sizilien geboren und starb schon am 24. September 1835 zu Puteaux bei Paris. Kaum dem Konservatorium entwachsen, trat er zunächst als Komponist von kirchlichen und Instrumentalwerken auf, errang aber schon 1826 mit „Bianca e Fernando“ am San Carlo-Theater in Neapel einen Erfolg, der ihm ein Engagement für die Scala in Mailand eintrug. Für diese schrieb er das erste seiner Sensation machenden Werke „Il pirata“ (1827). Schon 1829 folgte „La straniera“, 1830 in Venedig „I Capuleti ed i Montecchi“ (Romeo und Julia), 1831 wieder in Mailand die „Nachtwandlerin“ (La sonnambula) und noch vor Schluß desselben Jahres sein berühmtestes Werk „Norma“, 1832 in Venedig „Beatrice di Tenda“ und endlich in Paris im Theatre italien Anfang 1835 „I Puritani“. Mitten in der Vorbereitung eines neuen größeren Werkes erkrankte der bis dahin durchaus gesunde und lebensfrohe, noch nicht 34jährige heftig an einem inneren Leiden, dem er binnen wenigen Tagen erlag. Bellini hatte nach Fétis' Versicherung nur Freunde; in Paris, wohin er 1833 übergesiedelt war, verkehrte er in dem Künstlerkreise, dem auch Chopin, Liszt, Meyerbeer und so viele andere Musiker und Dichter angehörten; sein unerwarteter Tod erregte Bestürzung und allgemeines Bedauern. 1877 wurde durch den hochbetagten Francesco Florimo seine Asche nach seiner Geburtsstadt Catania heimgeholt (vgl. dessen Trasporto delle ceneri di Bellini a Catania 1877). Biographische Arbeiten über Bellini, zum Teil größeren Umfangs verfaßten Pougin (1868), Percolla (1876), Antonio Amore (2 Bände 1892—94) und Florimo („Bellini, memorie e letteri“ 1885). Bellini hatte das Glück, in Felice Romani einen geschickten Textdichter und (in Paris) in den Schwestern Grisi, dem Tenoristen

Rubini und den Bassisten Tamburini und Lablache hervorragende Sänger seiner Opern zu finden. Obgleich seine Erfindungskraft und sein künstlerisches Können weit hinter dem Rossinis zurückstand, so bezwang doch Bellinis schlichte Natürlichkeit und Wahrheit der Empfindung die Hörer, und seine Opern machten trotz der Einfachheit besonders auch der Orchesterbehandlung ihren Weg durch die Welt. Von seinen sämtlichen elf Opern (eingeschlossen die erste, nur im Konservatorium zu Neapel aufgeführte „Adelson e Salvini“ und eine kleine, für einen Privatzirkel 1832 geschriebene „Il fù ed il sara“) hatte nur eine keinen Erfolg („Zaira“, 1829 in Parma), ein Prozentsatz, der sich kaum bei einem zweiten seiner Landsleute wird nachweisen lassen. Seine „Norma“ und „Puritaner“, in denen er zu sorgfältiger Arbeit und ausgeführteren Ensembles fortschritt, eröffneten für seine fernere Laufbahn glänzende Aussichten, die der Tod vereitelte. Im Vorbeigehen sei darauf hingewiesen, daß auch Bellinis Glanzleistungen in das große Jahrzehnt des Umschwungs fallen. Von dem starken Eindrucke, den Bellinis „Romeo und Julia“ (allerdings mit der Schröder-Devrient als Romeo) auf Richard Wagner machte, zeugt dessen schriftstellerische Erstlingsarbeit, der Aufsatz „Die deutsche Oper“*); durch Bellinis Naivetät auf die Natur zurückverwiesen, wendet sich Wagner geradezu gegen das verzopfte gelehrte Wesen der deutschen Musik, die er zwar nicht durch die italienische und französische verdrängt sehen möchte, wohl aber eingeschmolzen in einer alles gelehrte Wesen abthuenden, mehr internationalen Weise. „Der wird der Meister sein, der weder italienisch, französisch, noch aber deutsch schreibt!“ **)

Hebt sich Bellini durch schlichte Natürlichkeit, die sich in „Norma“ sogar zu einer an Spontinis „Vestalin“ erinnernden Größe steigert, aus der Reihe der italienischen Nachfolger Rossinis heraus, so verkörpert sich dagegen in Donizetti der Rossinismus noch einmal in seiner ganzen Geschmacksgefährlichkeit. Gaetano Donizetti ist am 29. November 1797 zu Bergamo geboren und starb daselbst am 8. April 1848. Ein Leben reich an Hoffnungen, an rastloser Arbeit, an

*) Zeitung für die elegante Welt, 10. Juni 1834, abgedruckt in Kürschners Wagner-Jahrbuch.

**) Glasenapp, „Wagner“ 3. Aufl. I. 136.

Triumph und Ehre, aber auch an harten Schicksalsschlägen und mit einem traurigen Ende liegt zwischen diesen beiden Daten. Donizettis Vater war städtischer Beamter zu Bergamo und gab nur widerstrebend den Kunstneigungen seines Sohnes nach, der zuerst Architekt werden wollte, aber schließlich sich für die Musik entschied und unter Simon Mayrs Leitung direkt auf die Opernkomposition lossteuerte, doch zuletzt noch drei Jahre unter Padre Mattei in Bologna ernsthafte Kontrapunktstudien machte. Fétis bezeichnet neben Mercadante Donizetti als den letzten dramatischen Komponisten der italienischen Schule, der einen reinen Satz geschrieben habe. Ueberhaupt hatte Donizetti sich eine solide Bildung erworben, sprach mehrere Sprachen geläufig und war persönlich von tadellosem Charakter, neidlos gegen seine Kunstgenossen und führte ein glückliches Familienleben, das leider von kurzer Dauer war, da seine Frau, die Schwester eines römischen Advokaten Vasrelli, ihm 1835 an der Cholera starb, nachdem er kurz vorher seine beiden Kinder verloren hatte. Sein äußerer Lebensgang war übrigens der des mit Erfolg arbeitenden italienischen Opernkomponisten, d. h. er hielt sich auf, wo er eine neue Oper herausbringen wollte, was für eine ganze Reihe von Jahren, in denen er je drei, ja vier und mehr Opern schrieb, einen mehrmaligen Wechsel bedeutete. Doch konzentrierte er sich allmählich immer mehr auf Neapel, wo er 1836 auch eine Kontrapunktprofessur am Konservatorium annahm. 1839 verließ er Neapel, weil die Zensur die Aufführung seiner Oper „Poliuto“ nicht gestattete, und nahm zunächst seinen Hauptwohnsitz in Paris, von wo aus er Rom, Mailand und Wien besuchte, in welch letzterer Stadt er die Ehrenernennung zum kaiserlichen Hofkomponisten und Kapellmeister erhielt. Seine Kompositionsthätigkeit erstreckt sich bis zum Jahre 1844 („Caterina Cornaro“ für Neapel, das er während der letzten beiden Jahre wieder mehrmals besuchte). Die Folge der Ueberarbeitung durch die unausgesetzte Produktion neuer Opern (im ganzen etwa 70) war der Ausbruch eines schweren Nervenleidens auf der Rückkehr von Neapel über Wien nach Paris 1844 und eine gänzliche Lähmung seiner geistigen Fähigkeiten. In der Hoffnung, durch einen Klimawechsel eine Besserung herbeizuführen, schickten ihn die Aerzte 1847 nach Bergamo, wo er aber nur noch wenige Monate lebte. Donizetti debutierte

als Opernkomponist bereits 1818 mit Enrico conte di Borgogna. Seine Haupttreffer sind „Anna Bolena", die er 1830 in Mailand gegen Bellinis „Nachtwandlerin" ausspielte, „Der Liebestrank" (L'elisire d'amore, Mailand 1832), die zuerst in Neapel 1835 aufgeführte „Lucia di Lammermoor", die von der Pariser Komischen Oper im Februar 1840 gegebene „La fille du régiment" („Die Regimentstochter") und die schon im Dezember folgende große Oper „Die Favoritin" und 1842 in Wien „Linda von Chamounix". In der „Regimentstochter" hatte er sich dem Pariser Geschmacke anbequemt und war in Boieldieus und Aubers Fußstapfen getreten. Uebrigens hatten seine Pariser Opern zunächst nur sehr geringen Erfolg und es bedurfte erst der sensationellen Aufnahme derselben im Auslande, um auch Paris für sie zu erwärmen. Trotz der hervorgehobenen gediegenen Bildung und Meisterschaft im Tonsatz (die er auch in einigen Messen [Requiem für Bellini] und Instrumentalwerken bethätigte), ist der Kunstwert der Schöpfungen Donizettis kein hoher; er schrieb zu schnell und ohne alle Kritik und Feile. An melodischer Begabung gebrach es ihm keineswegs, wie die zahllosen Potpourris und Phantasien über seine Opernmelodien sattsam ausweisen, darunter sogar solche von Liszt, der aber später in den wegwerfensten Ausdrücken von Donizettis Kunst redet*); aber es kam bei seinen Schöpfungen nie zu einem rechten Ausreifen der Ideen und er hatte sich allzusehr die Manier Rossinis zum Vorbild genommen, als daß er es zu einer Individualität bringen konnte.

§ 3. Wallace. Balfe. J. Benedict. G. A. Macfarren.

England nahm an den heftigen Fluktuationen auf dem Gebiete der Opernkomposition in der Hauptsache nur als sich der Ergebnisse erfreuender Zuschauer teil. Die Epoche des fleißig kultivierten Singspiels um die Wende des Jahrhunderts (Michael Arne, Sam. Arnold Mich. Kelly, Stephen Storace, John Davy, James Hook, William Reeve, Will. Shield) führte nicht wie in Deutschland und Frankreich

*) Gesammelte Schriften, III. S. 110 ff.

zu einem Aufschwunge und zur Emanzipation der nationalen Oper vom Einflusse Italiens, sondern setzte sich zunächst nur in einigen Ausläufern fort, welche die Form des Singspiels konservierten und die Arbeit nur unbedeutend vertieften (Henry Rowley Bishop, Ch. Edw. Horn); dauernd blieb in London die italienische Oper obenauf und beherrschte den Geschmack. Einige Anläufe zur Schaffung von englischen Opern größeren Stils führten nur zu farblosen Produkten, welche doch selbst in England nicht dauernd in Aufnahme kamen, von Will. Mich. Rooke (1794—1847: Amilie 1837, The love pilgrim 1839), Edward James Loder (1813—1865: Nourjahad 1834, The night dancers 1847 u. a.), John Barnett (1802—1890: The mountain sylph 1834, Fair Rosamond 1837, Farinelli 1838) und Vincent Wallace (1814—1865: Maritana 1845, Lurline 1860, The amber witch 1862). Glücklicher war Michael William Balfe, geb. 15. Mai 1808 zu Dublin, gest. 20. Oktober 1870 zu Rowney Abbey, der freilich seine Erziehung durch Vincenzo Federici (Kontrapunkt) und Fil. Galli (Gesang) in Mailand erhielt und seine Karriere als italienischer Opernsänger (in Paris, Mailand u. a. O.) begann, auch zuerst italienische Opern für Italien schrieb und erst 1835, nachdem er sich mit einer deutschen Sängerin, Frl. Rosen, verheiratet, nach London kam. Nun erst nahm er die Komposition englischer Opern in Angriff und zwar sogleich mit entschiedenen Erfolg („The siege of Rochelle“ 1835). Seine berühmtesten Opern sind „The Bohemian girl“ (London 1843), „The daughter of St. Mark“ (daselbst 1844), „The enchantress“ (1845). Die „Zigeunerin“ erlangte auch in deutscher, französischer und italienischer Uebersetzung allgemeine Beliebtheit. Wiederholt reiste Balfe zur Inscenierung seiner Opern nach Paris, Wien, Berlin, ja Petersburg. Für Paris schrieb er drei französische Opern, zwei komische „Le puits d'amour“ 1843 und „Les quatre fils d'Aymon“ 1844 und eine große Oper „L'étoile de Séville“ 1845. Balfe fehlte zwar Originalität, doch besaß er fließende melodische Erfindung und beherrschte dank seiner italienischen Erziehung die Technik, welche dem großen Publikum zusagte. Außer 29 Opern schrieb Balfe eine große Anzahl Einzelgesänge, auch einige Kantaten. Sein Leben beschrieben Ch. Lamb. Kenney 1875 und W. A. Barrett 1882. Zu den namhaftesten Komponisten englischer Opern zählt auch Sir

Julius Benedict, geb. 27. November 1804 zu Stuttgart (der Sohn des jüdischen Bankiers Moses Benedict, aber evangelisch getauft) und gest. 5. Juni 1885 zu London. Benedict erhielt zwar seine Erziehung durchaus in Deutschland nämlich durch Ludwig Abeille in Stuttgart, Hummel in Weimar und 1821—23 durch K. M. von Weber in Dresden und bekleidete seine erste Stellung als Kapellmeister am Kärnthnerthortheater in Wien, ging aber 1825 von da nach Neapel an das St. Carlo-Theater und wurde so nachträglich doch zum Italiener. Seine ersten Opern sind italienische („Giacinta ed Ernesto“ 1825 in Neapel und „I Portoghesi in Goa“ 1830 in Stuttgart, „Un anno ed un giorno“ 1836 in Neapel und London). 1835 ging er von Neapel zunächst nach Paris, bald aber wieder nach London, wo er sich dauernd festsetzte, zunächst als Musikdirektor der Opera buffa im Lyceumtheater, weiterhin als Kapellmeister an Drury Lane und nach einer Konzerttour mit Jenny Lind nach den Vereinigten Staaten (1850) an Maplesons Operntheater, und seit ihrer Entstehung (1859) als Leiter der Montags-Populärkonzerte (Kammermusik). 1876—80 dirigierte er auch die Philharmonischen Konzerte zu Liverpool. Bald nach seiner Ansiedelung in London trat er neben Balfe als Komponist englischer Opern auf, zuerst mit „The gypsy's warning“ 1838, der weiterhin „The brides of Venice“ 1844 und „The crusaders“ („Der Alte vom Berge“) 1846 folgten. Erst 1862 kam die beste und gefeiertste seiner Opern „The Lilly of Killarney“ zur Aufführung. Die Schule Webers ist in Benedicts Kompositionen durch italienische Einflüsse zwar überdeckt, doch nicht ganz unterdrückt. Außer den genannten Opern komponierte Benedict auch mehrere dramatische Kantaten für Musikfeste („Undine“ Norwich 1860, „Richard Löwenherz“ daselbst 1863, „Graziella“ Birmingham 1882, auch zwei Oratorien („St. Cäcilia“ und „St. Peter“) und zwei Symphonien. Benedict war mit vielen Orden dekoriert und wurde 1871 geadelt. In zweiter Linie ist als Opernkomponist auch George Alexandre Macfarren zu nennen (1813—1887), der langjährige, zuletzt ganz erblindete Lehrer und schließlich Direktor der Kgl. Musikakademie, auch Musikprofessor der Universität Cambridge und Mitherausgeber der Publikationen der Musical Antiquarian Society. Von seinen neun Opern hatte „Robin Hood“ (1862) den besten Erfolg. Doch kom-

ponierte er auch viele Kantaten, drei Symphonien, Ouvertüren, Kammermusikwerke und verfaßte zum Teil vielfach aufgelegte theoretische Unterrichtswerke (Rudiments of harmony 1860).

§ 4. Giacomo Meyerbeer.

Hätten wir die Reihenfolge der Tonkünstler, mit denen sich die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu beschäftigen hat, anstatt nach Epochen, in denen dieselben bedeutsam hervortreten, vielmehr nach den Daten ihrer Geburt bestimmt, so würde dieselbe eine ganz außerordentlich abweichende geworden sein. Wenn wir erst jetzt dazu kommen, Karl Maria von Webers Studiengenossen bei Abt Vogler, dem sechs Jahre vor Schubert und 18 Jahre vor Mendelssohn geborenen Meyerbeer unsere besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden, so ist das aber hinlänglich motiviert durch den Umstand, daß derselbe erst nach Webers und Schuberts Tode in seine geschichtliche Rolle eintritt und mit derselben über die Zeit Mendelssohns und Schumanns hinausragt und erst durch Richard Wagner wirklich abgelöst wird, der aber gleichfalls erst in reiferen Jahren in die geschichtliche Entwicklung bestimmend eingreift. Meyerbeers Herrschaft auf der Bühne der großen Oper schließt an diejenige Spontinis und Rossinis direkt an, ja sie tritt geradezu an die Stelle derselben. Durch die weise Oekonomie Meyerbeers, der seine großen Pariser Opern nur in großen Abständen von ungefähr einem Jahrzehnt herausgab, erstreckt sich diese Herrschaft fast über ein Menschenalter und noch wir um die Mitte des Jahrhunderts geborenen haben die letzten Opern Meyerbeers als Novitäten kennen gelernt. Die allmähliche Zuspitzung der Anlage der großen Oper auf den Effekt haben wir von den Nachfolgern Glucks ab bis in die Zeit Meyerbeers hinein verfolgen können, auch gezeigt, wie auf dem Umwege über die Zauberposse und die romantische Oper mehr und mehr wieder ein komplizierter scenischer Apparat zu den unentbehrlichen Erfordernissen einer zugkräftigen Oper wurde. Mit Recht bezeichnet Otto Gumprecht*) als Wesen der modernen großen Oper, wie sie seit ungefähr 1830 in Paris vollausgebildet dasteht: „Größte Häufung und Steigerung

*) Musikalische Charakterbilder, S. 288.

aller erdenklichen musikalischen und dramatischen Darstellungsmittel. Mit dem Aufgebot ihres gesamten Vermögens sollten Dicht- und Tonkunst, Mimik und Ballett wetteifern, Ohr und Auge der Menge zu blenden und zu bestricken. Zum unentbehrlichen Rüstzeuge der großen Oper gehören: eine historisch gefärbte Handlung von weiten Proportionen und spannender Mannigfaltigkeit des Inhalts, gewaltige Instrumental- und Vokalmassen, schlagkräftige Bestimmtheit in allen Einzelheiten des Ausdrucks, endlich der ganze Prunk scenischer Ausstattung.“ Es ist nützlich, sich der bescheidenen Gebarung des Singspiels um die Mitte des 18. Jahrhunderts und zugleich seiner reichen Erträgnisse für die wahren Interessen der Kunst zu erinnern, um ganz zu verstehen, welch eine gefährliche Verirrung diese Ueberbietung in der Aufwendung von Mitteln bedeutet. Zu den neuerlich hinzugewachsenen Mitteln gehört nun vor allen auch die spezielle Ausnutzung der Klangfarben zur Charakteristik, welche nach Webers Vorgange begierig aufgegriffen wurde; weiter aber auch die stärkere Kontrastierung der Klangfarbenmischungen und vor allen Dingen die Vermehrung der Instrumente, die Einführung ganz neuer, besonders der tiefen Blechinstrumente, und ganz speziell die Vermehrung des Blechkörpers und des Schlagzeugs. Nach letzterer Richtung hatte schon Rossini Anregungen gegeben und Mercadante und andere Italiener waren ihm gefolgt. Unerhört aber war die Fülle neuer instrumentaler Kombinationen, welche Meyerbeer brachte. Nicht zu übersehen ist, daß nicht lange nach Webers Thaten auf dem Gebiete der Instrumentierungskunst zum erstenmal eine Theorie der Instrumentierung entstand zunächst in J. G. Kastners Traité général d'instrumentation 1837, dem schnell Berlioz' Traité de l'instrumentation folgte (1843), Werke, welche fortan für die neue Betrachtungsweise der Instrumente den Schlüssel gaben und dieselbe zum Gemeingut machten. Für Meyerbeer, der vielleicht schon mit Weber durch Vogler auf derartige Ideen hingeleitet worden war, jedenfalls aber Webers Neuerung vollständig begriffen hatte, bedurfte es freilich eines solchen Lehrbuchs nicht. Seine Opern, zum mindesten seit dem „Robert“, beweisen das zur Genüge. Die Ausbeutung der Klangfarben zur Charakteristik ist ein dauernd hochwertvoller neuer Gewinn für die Kunst, darüber kann kein Zweifel sein; die Vermehrung der Klangfülle dagegen ist nur mit Reserve als Fortschritt

zu begrüßen und hat thatsächlich zu einer Gewöhnung an grellere Effekte geführt, d. h. das Empfinden abgestumpft — es genügt, auf die Beliebtheit unserer großen Militärmusikkorps hinzuweisen. Die Verstärkung der Kontraste der Forte- und Pianowirkungen hat bereits Meyerbeer auf die Spitze getrieben, oft genug mit wenig Geschmack; aber diese grob sinnlichen Wirkungen finden ihr Widerspiel in ganz ähnlichen, das seelische Empfinden aus einem Extrem ins andere schleudernden Kontrastierungen der Situationen in den Opern, die natürlich nicht nur dem Musiker zur Last zu legen sind. Mit Recht ist Meyerbeer vorgeworfen worden, daß er die Kunst in den Dienst des Effektes gestellt habe; nichtsdestoweniger ist er aber eine der bedeutsamsten Erscheinungen des Jahrhunderts und hat der Kunst Richard Wagners sehr wichtige Elemente zugeführt.

Jakob Meyerbeer (eigentlich Meyer Beer) ist am 5. September 1791 zu Berlin als Sohn des jüdischen Bankiers Jakob Herz Beer geboren. Seine Mutter war eine Tochter des sogenannten Berliner Krösus Liepmann Meyer Wulf, nach welchem er den Vornamen Meyer erhielt.*) Das Haus Beer war und blieb strenggläubig israelitisch, auch Jakob Meyerbeer ist nie zum Christentum übergetreten. Als sich sein musikalisches Talent zeigte, erhielt er zunächst Klavierunterricht durch den als Komponist guter Klavierwerke geschätzten Franz Lauska (1764—1825) und entwickelte sich zu einem ausgezeichneten Pianisten, der bereits mit neun Jahren öffentlich auftrat. In der Komposition wurde 1800 Zelter sein Lehrer und als der Knabe sich an dessen brüskes Wesen nicht gewöhnen konnte, Bernhard Anselm Weber. Nachdem er unter diesem seine Kurse im Kontrapunkt absolviert hatte, wurde eine Fuge, die Weber für vollendet erklärte, an dessen ehemaligen Lehrer Abt Vogler in Darmstadt zur Begutachtung gesandt. Die echt Voglersche Antwort war eine umfangreiche Abhandlung, die unter dem Titel „System für den Fugenbau" später (1814) im Druck erschien; Vogler zeigte Meyerbeer so gründlich, wie er die Fuge hätte machen müssen, daß derselbe bat, Voglers Schüler werden zu dürfen. 1810 reiste Meyerbeer nach Darmstadt ab und blieb bis 1812 Voglers Schüler. Mit K. M. von Weber,

*) H. Mendel, „Giacomo Meyerbeer" (1868), S. 5.

der um dieselbe Zeit zum zweitenmal bei Vogler studierte (S. 178), schloß er Freundschaft. Wiederholt hat Weber in Meyerbeers gastlichem Elternhause freundliche Aufnahme gefunden. Meyerbeers letzte Schularbeit unter Vogler war der 98. Psalm und das Oratorium „Gott und die Natur", die beide im Laufe des Jahres 1811 von der Berliner Singakademie mit Erfolg aufgeführt wurden. Als Opernkomponist machte er seine ersten trüben Erfahrungen 1813 in München („Jephthas Tochter") und Stuttgart („Abimelek oder Die beiden Kalifen"). Trotz des geringen Erfolges wurde die letztere Oper auch nach Wien verlangt und Meyerbeer reiste dorthin, um die Aufführung vorzubereiten; auch in Wien reüssierte das Werk nicht, wohl aber erregte Meyerbeer als Pianist allgemeines Aufsehen. Eine größere Anzahl in jener Zeit (1814) geschriebener Instrumentalwerke (Klavierkonzerte, Klarinettensoli für Bärmann u. a.) sind nicht herausgegeben worden. In Wien riet ihm Salieri, zur Vervollkommnung seiner Operntechnik nach Italien zu gehen, und Meyerbeer folgte ihm, doch erst 1816 nach einjährigem Aufenthalt in Paris. Das Jahr seiner Ankunft in Italien war das Geburtsjahr von Rossinis „Barbier", und schon in Venedig hörte er dessen „Tankred". Die hochgehenden Wogen des Rossinismus schlugen über ihm zusammen und für fast ein Jahrzehnt wurde er selbst ein echter Italiener (die damals angenommene italienische Form seines Vornamens „Giacomo" behielt er zeitlebens bei), zum großen Kummer Webers, der seinen Abfall von der deutschen Kunst tief beklagte. 1818 kam in Padua seine erste italienische Oper heraus „Romilda e Constanza", 1819 in Turin „Semiramide riconosciuta" und in Venedig „Emma di Resburgo", ein Werk, das als „Emma von Leicester" seinen Weg auch nach Deutschland fand, 1820 in Mailand „Margherita d'Angiù", 1822 daselbst „L'esule di Granata" und endlich 1824 in Venedig „Il crociato in Egitto". Schon 1823 kehrte er einmal zu kurzem Besuche, 1825 aber zu längerem Aufenthalte nach Berlin zurück, und die italienische Episode seines Lebens hatte definitiv ein Ende. Die lange Pause in seinem Schaffen zwischen 1824 und 1830 erklärt sich zunächst durch Familienverhältnisse: Sein Vater starb 1825, er selbst verheiratete sich mit einer Base Minna Mosson und hatten den Schmerz, in den nächsten Jahren zwei Kinder zu ver-

lieren. Doch scheidet diese Periode des Schweigens auch zwei durchaus heterogene Perioden seines Schaffens. Unzweifelhaft zog ihn der gewaltige Magnet der Kunst-Metropole Paris mächtig an und die Vorbereitung für ein erfolgreiches Auftreten daselbst hat ihn gewiß längere Zeit beschäftigt; hatte er doch bereits 1826 Paris wieder aufgesucht, um die Inscenierung des Crociato zu überwachen. Auch hatte der Tod Webers das Seine beigetragen, ihn zum Nachdenken zu bringen, ihn von der italienischen Schablonenoper abzuwenden und dem romantischen Lager zuzuführen. Denn natürlich gehört „Robert der Teufel“ trotz, nein wegen der haarsträubendsten Anhäufung von Unmöglichkeiten und der bedauernswürdigsten Verballhornung des Sujets durch die beiden Dichter Scribe und Delavigne, zur romantischen Litteratur. Schon 1830 war die fertige Partitur in Paris eingereicht, aber die Revolution machte vorläufig die Aufführung unmöglich, die daher erst am 21. November 1831 erfolgte. Das Werk war ursprünglich für die Opéra comique bestimmt, also mit gesprochenen Dialog und reichlicherer Einflechtung komischer und volkstümlicher Elemente;*) die vielfachen Abänderungen, Striche und Einschaltungen, welche die Umbestimmung für die Große Oper mit sich brachte, haben das ihre beigetragen, den Robert zu einem tollen Kunterbunt zu machen. Trotz oder vielmehr wegen dieser Häufung der heterogensten Effekte übertraf der Erfolg des „Robert“ sogar den von Rossinis „Tell“ und Aubers „Stumme“. Meyerbeer, vorher ein geschätzter italienischer Maestro, war mit einem Schlage Herr der Situation und Diktator auf dem Gebiete der Oper, wie vor ihm nur z. B. Spontini. Die Pariser Aufführung brachte Meyerbeer den Orden der Ehrenlegion, die obwohl sehr abfällig beurteilte erste Berliner 1832 die Ernennung zum kgl. Kapellmeister (ohne Funktion). Zwischen dem „Robert“ und den „Hugenotten“ (1836) liegen fünf Jahre. Dieses Zögern mit der Herausbringung neuer Schöpfungen ist durchaus charakteristisch für den Meyerbeer der zweiten Periode; zahlte er doch thatsächlich eine Konventionalstrafe von 30 000 Franken an die Pariser Große Oper, da er sich nicht entschließen konnte, bis zu dem verabredeten Termine die letzte Hand anzulegen. Teilweise war es wohl eine gewisse

*) Hanslick, „Die moderne Oper“, S. 143.

Bangigkeit, die ihn ergriff, sobald er ein neues Werk der Oeffentlichkeit übergeben sollte; teilweise aber vergrößerte er damit absichtlich die Spannung, mit welcher seine Novitäten erwartet wurden. Die „Hugenotten" bedeuten gegenüber dem Robert eine weitere Steigerung, besonders in der umfangreicheren Verwendung der Chöre. In Bezug auf Massenanhäufung auf der Bühne bilden wohl die „Hugenotten" und der „Prophet" (1849) überhaupt den Höhepunkt der Entwickelung der großen Oper.

Zwischen die „Hugenotten" und den „Propheten" fällt Meyerbeers Uebersiedelung in seine Vaterstadt Berlin, wo er nach Aufführung der Hugenotten 1842 zum Generalmusikdirektor (Nachfolger Spontinis) ernannt worden war. Für Berlin schrieb er die preußisch-patriotische Oper „Das Feldlager in Schlesien" (1844 in Wien als „Vielka" gegeben), die er später (1854) für die Pariser Komische Oper als „Der Nordstern" umarbeitete. Auch die Komposition der Musik (Ouvertüre und Entreaktes) zu dem Trauerspiel „Struensee") seines Bruders Michael Beer fällt in diese Zeit (1846); dieselbe gehört zu dem gediegensten und einwandfreiesten, was Meyerbeer produziert hat. Den „Prophet" hat Meyerbeer nicht zu überbieten vermocht; seine beiden letzten Opern fallen gegen denselben erheblich ab: „Dinorah" („Die Wallfahrt nach Ploermel", Paris, Komische Oper 1859) und „Die Afrikanerin" (erst nach des Komponisten Tode, in der Pariser Großen Oper im April 1865 und in Berlin im Herbst 1865). Während eines Aufenthalts in Paris zur Vorbereitung der „Afrikanerin", an welcher er bis zuletzt noch besserte und feilte, wurde er von dem Unwohlsein befallen, das ihn unerwartet nach wenigen Tagen dahinraffte. Tein Tod erfolgte am 2. Mai 1864. Seine Hülle wurde nach einer Trauerfeier von einem stattlichen Geleite nach dem Nordbahnhof geführt und am 9. Mai in Berlin unter großer Feierlichkeit beigesetzt. Wenn auch Meyerbeer von Geburt ein Deutscher ist und die letzten 22 Jahre seines Lebens in Deutschland gewohnt hat, so hat er doch als Komponist den Weg zurück zur deutschen Kunst nicht gefunden; man kann nur sagen, daß er der italienischen und französischen Oper von deutschem Wesen soviel zugeführt hat, als ihm bei seinen Metamorphosen unveräußerlich geblieben war. Deshalb sind auch die Mehrzahl der Abrisse seines Lebens in französischer Sprache geschrieben (von A. de Lasalle

1864, Arthur Pougin 1864, Blaze de Bury 1865, Joh. Weber 1897); die beiden deutschen Arbeiten von H. Mendel (1868) und Jean Schucht (1869) entbehren leider jeglicher Kritik. Eine eingehendere Biographie ist noch nicht versucht worden. Der Aufzählung der Werke Meyerbeers sind noch nachzutragen eine Anzahl Kantaten, Oden („An Rauch" für Soli, Chor und Orchester), Psalmen und andere religiöse Kompositionen (die Mehrzahl noch nicht gedruckt), Märsche (Schillerfestmarsch 1859, Ausstellungsmarsch für London 1862) Fackeltänze (für Berliner Hoffeste), das Festspiel „Das Hoffest von Ferrara" und Chöre zu Aeschylos „Eumeniden" (beide für Berlin).

Die hervorragende musikalisch-dramatische Begabung Meyerbeers steht außer allem Zweifel; eine große Zahl wirklich genial durchgeführter Scenen von packender Wahrheit des Ausdrucks belegt das zur Genüge. Das Duett zwischen Valentine und Raoul im dritten Akte der Hugenotten sei als die bedeutendste genannt.*) Aber wie die Textbücher, welche er sich zur Komposition auserkor und auf deren Gestaltung er keineswegs ohne weitgehenden persönlichen Einfluß war, der strengen Logik und inneren Notwendigkeit der

*) Selbst Richard Wagner, dessen Haß und Verachtung Meyerbeers keine Grenzen kennt und der, um für seine Kunstformen freie Bahn zu machen, alle seine Vorgänger und Vorläufer schonungslos brandmarkt, kann doch nicht umhin, zuzugestehen, daß Meyerbeer „an wenigen Stellen seiner Opernmusik sich zu der Höhe des allerunbestreitbarsten, größten künstlerischen Vermögens erhebt" („Oper und Drama", Ges. Schr. III. 377). Wieviel Wagner von Meyerbeer gelernt hat und zwar nicht nur im negativen Sinne der Warnung, wie man es nicht machen soll, sondern auch im positiven der direkten Uebernahme der Technik, hat die vergleichende Analyse der Werke beider Meister längst zu begreifen begonnen und die Geschichte wird Meyerbeers Musik stets als eine der wichtigsten Uebergangsstufen zur Kunst Wagners verzeichnen. Ganz verfehlt sind freilich larmoyante Auslassungen wie die des guten Mendel, der in seinem Meyerbeer-Enthusiasmus darüber zetert, daß Wagner die „Wohlthaten", die ihm der reiche Meyerbeer erwies, indem er 1840 „ihm bei seinem französischen Verleger Maurice Schlesinger litterarische und musikalische Beschäftigung verschaffte, welche ihn vor Mangel und Entbehrungen schützte", damit vergolten habe, daß er späterhin Meyerbeer als den „allererbärmlichsten Musikmacher" bezeichnet habe. Nicht sowohl dem Menschen als vielmehr dem Musiker Meyerbeer schuldete Wagner Dank, und es würde seiner Größe keinen Zoll genommen haben, wenn er bei aller Schärfe der Betonung seiner Ideale, auch dafür öfter ein anerkennendes Wort gefunden hätte.

Entwicklung entbehren, vielmehr verstandesmäßig erklügelte effektvolle Situationen aneinanderreihen und gegeneinander kontrastieren, so ist auch die Musik seiner Opern nicht einheitlich gestaltet, sondern mosaikartig zusammengesetzt und an die Stelle der inneren Notwendigkeit tritt überall die äußere Zweckmäßigkeit, die Berechnung des Effekts. Es fehlte Meyerbeer sehr empfindlich der wahre Adel künstlerischen Idealsinnes, die wirkliche Seelengröße. Deshalb steht der Mitschüler und in vielen Dingen der Erbe Webers in der Musikgeschichte nicht neben den erhabenen Großmeistern und auch nicht unter den treuen Jüngern, die als Blutzeugen ihr Leben hingeben, sondern sein Platz ist bei denen, welche Handel im Tempel treiben. Selbst Spontini und Rossini erscheinen gegenüber Meyerbeer in ihrer Art schlicht und überzeugungstreu, obgleich ersterer kaum weniger posiert und letzterer keinerlei Versuch gemacht hat, das Opernpublikum für höhere geistige Genüsse zu erziehen; beide sind aber zeitlebens sich selbst treu geblieben.

§ 5. Giuseppe Verdi.

Wir würden die Uebersichtlichkeit unserer Darstellung ohne Not schädigen und den Zusammenhang zerreißen, wenn wir nicht gleich hier die in mehr als einer Beziehung zur Vergleichung mit Meyerbeer herausfordernde Erscheinung Verdis anschlössen. Zwar ragt der noch heute unter den Lebenden weilende greise italienische Meister nicht nur in die Zeit Richard Wagners hinein und über sie hinaus, sondern er ist sogar in seinem späteren Schaffen von diesem stark beeinflußt; aber der eigentliche, originale Verdi, als eine seinerseits den Geschmack beeinflussende und längere Zeit eine Art Herrschaft auf der Bühne ausübende Individualität, gehört doch in die Zeit vor Wagner, schließt direkt an Donizetti an und steht lange Zeit neben Meyerbeer. Um die Entwicklung der französischen großen Oper bezüglich der Sujets und ihrer Behandlung seit den dreißiger Jahren zu verstehen, welche nun auch auf Italien übergriff, muß man sich erinnern, daß um diese Zeit die Romantik mit den kräftigen aber schwulstigen und extravaganten Dichtungen Victor Hugos ihren Einzug in Frankreich gehalten und dessen

konventioneller, längst überlebter antikisierenden Manier besonders der Behandlung ernster Stoffe einen tödlichen Stoß versetzt hatte. Das Gewaltsame, grob Materielle, Uebertriebene der Hugoschen Dichtweise spiegelt sich aber nicht nur in den Textbüchern der neuen großen Opern wieder, sondern findet auch in deren Komposition in der Verstärkung der Instrumentierung, der Anhäufung greller Kontraste, überhaupt der Berechnung auf den Effekt ihr Widerspiel. Von Meyerbeers Opern ist zum mindesten die erste französische, der „Robert" eine echte Ausgeburt des Geistes der französischen Romantik mit all' ihrer Fratzenhaftigkeit und grotesken Ungeheuerlichkeit; direkt auf die „Lucrezia Borgia" Hugos (1833) basiert ist Donizettis gleichnamige Oper (Mailand 1833), deren Aufführung in Paris sogar zufolge des prozessualen Einschreitens Hugos, der sein Eigentumsrecht auf das Buch geltend machte, verhindert und nur nach gänzlicher Umgestaltung als „La Rinnegata" (1845) möglich wurde. War also schon mit der „Lucrezia Borgia" die französische Romantik nach Italien übergetreten, so finden wir in der Folge mehr und mehr Hugos Dichtungen als Unterlage von Textbüchern neuer italienischen Opern, zunächst von Verdis Ernani (1844, nach Hugos 1830 erschienenem ‚Hernani') und „Rigoletto" (1851, nach Hugos „Le roi s'amuse" [1832]), später auch von Pedrottis (1869) und Ponchiellis (1885) „Marion Delorme", von Marchettis „Ruy Blas" (1869) u. s. w. Mit seiner „Sizilianischen Vesper" (1855 für die Pariser Große Oper) fordert übrigens Verdi direkt durch das Sujet die Vergleichung mit Meyerbeers „Hugenotten" heraus und sein „Ballo in maschera" (1859) ist sogar auf dasselbe Textbuch aufgebaut wie Aubers „Maskenball" (Gustav III). Die „Traviata" (1853) ist eine Dramatisierung von des jüngeren Dumas „Kameliendame". — Verdi ist also durch zahlreiche Fäden mit der Pariser Oper der dreißiger und vierziger Jahre verknüpft, und wenn er auch im Gegensatze zu so vielen Operngrößen seiner Nationalität nicht selbst in Paris das Glück seines Lebens suchte, vielmehr dauernd seiner Heimat treu blieb, so gehört er doch zufolge der allgemeinen Verbreitung, die eine große Zahl seiner Opern erlangte, zu den internationalen Komponisten dieser Epoche. Durch dieses Fernbleiben von der Höhle des Löwen, die keiner seiner Landsleute wieder als derselbe verlassen, hat Verdi zwar sein Italienertum

gewahrt; aber leider war das, was ehedem der Italiener Stolz und Zierde war, der schöne Gesang, schon stark im Niedergange, als Verdis Laufbahn begann, und zudem war gerade er nach dieser Seite nicht speziell beanlagt. Die Stärke seines Talents lag vielmehr in einem gewissen robusten Naturalismus und einer Neigung zu starken Accenten und leidenschaftlichen Eruptionen. „Verdi hält zwar die Stimmen meist in sangbarer Lage und mutet ihnen nichts Uebertriebenes zu, allein er nötigt sie zum Schreien, teils durch seine dicke lärmende Instrumentierung, teils durch die materielle Natur seiner herausfordernden Effekte. . . . Eigentliche Koloratur fordert er gar nicht; wo er einzelne reich bewegte Gänge oder brillante Gruppetti bringt, sind sie so geschmacklos, daß die vollendetste Gesangskunst sie nicht zu adeln vermag" — so urteilt Hanslick;*) wenn aber derselbe bei dieser Gelegenheit Verdi mit Wagner in eine Linie stellt, welcher ebenso wie Verdi durch seine Opern keinen eigentlichen Gesangskünstler großgezogen, wohl aber viele Stimmen ruiniert habe, so möchten wir da an Stelle von Wagners Namen heute doch lieber den Meyerbeers sehen, den Hanslick in seinen anfechtbarsten Eigenschaften, die Wagner von ihm übernahm, über Wagner stellt.

Giuseppe Verdi ist am 10. Oktober 1813 zu Roncole bei Busseto (Parma) als Sohn eines Schenkwirts geboren in den denkbar kleinsten Verhältnissen (Roncole ist ein Dorf mit 200 Einwohnern), erhielt seinen ersten Musikunterricht von dem dortigen Organisten Baistrocchi, dessen Nachfolger er bereits mit zehn Jahren wurde; durch den nun bezogenen kleinen Gehalt von ca. 100 Lire im Jahr wurde es ihm möglich, in dem nahen Busseto, wo ein Bekannter der Familie ihn kostenlos in Pension nahm, die Schule zu besuchen und lesen, schreiben und rechnen zu lernen. Den ganzen Sonntag war er durch sein Amt gezwungen in Roncole zu weilen. In Busseto erregte Verdi bald die Aufmerksamkeit des Domorganisten und tüchtigen Kontrapunktisten Provesi, der ihn die nächsten Jahre unterrichtete, und so kam es, daß er mit Hilfe einiger Gönner nach Mailand gesandt wurde, wo Lavigna, der Akkompagnist des Scalatheaters sein Lehrer wurde, nachdem die Bewerbung um eine

*) „Die moderne Oper", S. 235.

Freistelle für ihn am Mailänder Konservatorium fehlgeschlagen war. Als 1833 Provesi starb, bewarb sich Verdi um die Nachfolge und versah die Stelle drei Jahre vertretungsweise, erhielt sie aber nicht, was einen förmlichen kleinen Bürgerkrieg in Busseto zur Folge hatte. Verdi war inzwischen bereits mit kleineren Kompositionen hervorgetreten und schloß nun seine Schülerzeit ab. 1836 verheiratete er sich mit der Tochter eines seiner Protektoren (Barezzi) und siedelte 1838 mit Frau und zwei Kindern definitiv nach Mailand über, wo er bereits als Schüler Lavignas durch gelegentliches Einspringen als Akkompagnist sich im Philharmonischen Verein, dem der höchste Adel angehörte, gut eingeführt hatte. Diesen Beziehungen verdankte er die Aufforderung, eine Oper für das Liebhabertheater des Vereins zu schreiben. Diese Oper „Oberto, conte di San Bonifazio" brachte nun Verdi fertig mit; zufolge inzwischen erfolgter Verschiebungen der Verhältnisse kam sie aber nicht im Liebhabertheater, sondern 1839 in der Scala zur Aufführung. Der Erfolg war nicht überwältigend, aber doch derart, daß die Oper über die Saison hinaus zog und auch gedruckt wurde. Der Impresario der Mailänder und Wiener Oper, Merelli, schloß daher mit Verdi einen annehmbaren Kontrakt für eine Anzahl weiterer Opern ab und seine Bahn als dramatischer Komponist war frei. Die Komposition seines nächsten Werks, der komischen Oper „Un giorno di regno" („Il finto Stanislao") 1840 fiel in eine Zeit tiefster Niedergeschlagenheit Verdis, da er in der Zeit vom April bis Juni seine beiden Kinder und seine Frau verlor. Die Oper fiel durch und Verdi war nahe daran, der Bühne ganz den Rücken zu wenden, als ihm Merelli, dem er den Text des nachher von O. Nicolai komponierten „Proscritto" zurückgab, durch ein von Nicolai verschmähtes Textbuch von Solera „Nebukadnezar" zu fesseln wußte; die Oper ging 1842 mit glänzendem Erfolg in Scene (bekannt unter dem gekürzten Namen Nabucco) und mit ihr beginnt die Verbreitung der Musik Verdis. Wenn auch Wien (1843) und Paris (1845) zunächst sich spröde zeigten, so stand doch in Italien seit dem „Nabucco" fest, daß Verdi der neue Beherrscher der Bühne war. Einige Jahre nach dem Tode seiner ersten Gattin verheiratete sich Verdi mit Giuseppina Strepponi, der Interpretin der Abigail im ‚Nebukadnezar' und führte mit ihr ein glückliches aber kinderloses Familienleben auf seiner Villa St. Agata

bei Busseto (sie starb 1897). Während des Winters lebt er zumeist in Genua. Die schnell sich steigernden Erfolge Verdis machten denselben zum reichen Manne; ein meilenweit sich erstreckender Grundbesitz mit großem Gestüt schließt sich heute an sein Landhaus und seinen Park in Busseto an. Ehren aller Art wurden auf Verdi gehäuft, der aber sein schlichtes, bürgerliches Wesen bewahrte und von der Ernennung zum Parlamentsmitgliede und Senator (1875) keinen Gebrauch macht. Ein schönes Denkmal hat sich Verdi im Todesjahre seiner zweiten Gattin gesetzt durch Begründung eines Altersheims für Musiker (für 100 Personen).

Dem „Nabucco" folgten 1843 in Mailand „I Lombardi alla prima crociata" (in Paris 1847 als „Jerusalem"), 1844 in Venedig „Ernani", 1844 in Rom „I due Foscari", 1845 in Mailand „Giovanna d'Arco" (nach Schiller), 1845 in Neapel „Alzira", 1846 in Venedig „Attila", 1847 in Florenz „Macbeth", 1847 in London „I masnadieri" (nach Schillers „Räuber"), 1848 in Triest „Il corsaro", 1849 in Rom „La battaglia di Legnano" und in Neapel „Luisa Miller" (nach Schillers „Kabale und Liebe"), 1850 in Triest „Stiffelio" (umgearbeitet als „Aroldo" 1857 in Rimini), 1851 in Venedig „Rigoletto", 1853 in Rom sein populärstes Werk „Der Troubadour", das noch heute auf das große Publikum seine Wirkung nicht verfehlt und Verdis Eigenart mit ihren guten und schlimmen Seiten am prägnantesten verkörpert, sowie noch in demselben Jahre in Venedig „La traviata", 1855 in Paris „Les vêpres Siciliennes" (in Italien nur mit Unterlegung eines anderen Textes als „Giovanna di Guzman" zugelassen), 1857 in Venedig „Simone Boccanegra", 1859 in Rom „Un ballo in maschera" (eigentlich für Neapel geschrieben, wo aber die Aufführung polizeilich verboten wurde [wegen der durch Orsinis Attentat auf Napoleon III. herrschenden Erregung]). Nun werden Verdis Gaben seltener und folgen zunächst nur ein paar Opern für außeritalienische Bühnen: 1862 „La forza del destino" für Petersburg und 1867 „Don Carlos" für Paris (nach Schiller). Die Vorliebe Verdis für Schiller (vier Opern nach Dramen Schillers) erklärt sich durch das ihn ansprechende kräftige Pathos Schillers; daß keine der Verdischen Schiller-Opern in Deutschland hat Fuß fassen können, bedarf freilich keiner Erklärung. Den „letzten" Verdi

trennt von den Werken seiner mittleren Zeit eine nicht unbedeutende Stilwandlung, welche ohne Umschweife auf den Einfluß des inzwischen riesengroß gewachsenen Richard Wagner zurückzuführen ist. Zwar hat sich Verdi keineswegs zu Wagners musikdramatischen Theorien bekehrt und etwa der geschlossenen Melodiebildung zu Gunsten der Deklamation entsagt, wohl aber das Raffinement der Orchesterbehandlung Wagners, seine harmonisch-modulatorische Technik, seine Belebung der Mittelstimmen, die Breite der Ausführung einzelner Sätze adoptiert; alles was sich annehmen ließ, ohne seine eigene Natur zu verleugnen, hat er, soweit es ihm möglich war, assimiliert und in „Aida“ (Kairo 1871), „Othello“ (Mailand 1887) und „Fallstaff“ (Mailand 1893), sowie seinem Requiem für Alessandro Manzoni (1874) Werke von einer gegen seine ältere sehr stark unterschiedenen Faktur hingestellt (ausgenommen etwa den bereits stark von seiner älteren Manier abweichenden Don Carlos). „Aida“ schrieb er auf spezielle Aufforderung des Vizekönigs von Aegypten Ismail Pascha für die Eröffnung des italienischen Operntheaters gegen ein Honorar von 100000 Franken. Obgleich diese Oper ihren Weg über alle größeren Bühnen gemacht und sich bewährt hat und auch der „Othello“ und „Fallstaff“ Achtung vor der Fähigkeit des Meisters, mit der Zeit fortzuschreiten, abzwingen, so ist doch darüber kein Zweifel, daß von einer Erneuerung des Einflusses Verdis, von einer neuen Herrschaft desselben auf der Bühne durch diese Werke nicht gesprochen werden kann. Der Verdi, der in der Musikgeschichte eine Rolle gespielt hat, ist der Komponist von „Ernani“, „Rigoletto“, „Traviata“ und des „Troubadour“. Dieser Verdi der vierziger und fünfziger Jahre war eine wirkliche Macht, ein bestimmender Faktor im Musikleben, der auch durch unzählige Potpourris und Phantasien (selbst von Liszt) die Klavierspieler lange besonders interessiert hat und durch sein Eindringen in die Hausmusik zeitweilig großen Einfluß auf den Geschmack ausübte.

Bereits jetzt bei Lebzeiten liegen eine ziemlich große Anzahl Monographien über Verdi vor, nämlich von Ercole Cavalli, Arthur Pougin (1881, deutsch von Ad. Schulze 1888), Desstranges (L'évolution musicale chez Verdi 1895), Lorenzo Parodi (1895), F. J. Crowest (Verdi man and musician 1897) und Gino Monaldi (deutsch von L. Holthof „G. Verdi und seine Werke“ 1898).

§ 6. K. Kreutzer. Marschner. Lortzing. Flotow.

Während so die vom heimatlichen deutschen Boden nach Frankreich und Italien verpflanzte Romantik schnell ins Kraut schoß und teils in eine Häufung von allerlei Schauerscenen und unmöglichen Situationen ausartete, teils das alte Scheinleben der Oper mit buntem exotischen Aufputz erneuerte, fand die mit Webers „Freischütz" eingeschlagene Richtung, von der sich Weber selbst im Oberon und Euryanthe wieder mehr und mehr entfernt hatte, die an ihrer Stelle charakterisierte, echt deutsch volkstümliche Mischung von schlicht menschlichem Empfinden mit den durch das Eingreifen märchenhafter Geistermächte hervorgerufenen Schauern nach einiger Zeit ihre regelrechte verständnisvolle Fortsetzung zunächst durch Heinrich Marschner und weiterhin auch noch durch Richard Wagners erste romantischen Opern („Der Fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin"), während die weiter folgenden Werke des Bayreuther Meisters allmählich diesen Boden verlassen und — trotz alle Proteste seiner zelotischen Parteigänger muß es gesagt werden — das Musikdrama immer weiter aus der Sphäre des Menschentums in diejenige des Mythus entrücken, und damit schließlich doch nur wieder ein in seinem gesamten Apparate gewaltig gesteigertes Opernwesen herbeiführen. Es bedurfte der ganzen, von Stufe zu Stufe ihre Kreise immer weiter ziehenden, ungeheuerlichen Schöpferkraft eines exzeptionellen Geistes wie Wagner, diesen merkwürdigen Prozeß durchzuführen und unter dem Banner Wahrheit des Ausdrucks von der Dramatisierung der Oper bis zur sieghaften Operisierung des Dramas durchzubringen. Bei Weber (im Freischütz) und Marschner stehen wir aber noch vor einem Anfange, der ein solches Ende in keiner Weise vorausahnen läßt. Jene mehrfach betonte, in Cherubinis „Wasserträger" und Beethovens „Fidelio" zuerst deutlich heraustretende Mittelgattung der Oper, welche unter Verzicht einerseits auf Götter und Heroen, Weltbezwinger und mit Herzen spielende Königinnen der älteren großen Oper und andererseits unter Verzicht auf die ironisierenden Tendenzen und die musikalisch überzuckerte Leichtfertigkeit der Opera buffa aus dem kerngesunden

Singspiele sich entwickelte, aber mit ihrer gutbürgerlichen Moral und ihrem durchweg ernst gemeinten, ehrlichen Empfinden Gefahr laufen konnte, zu spießbürgerlichem Philistertum auszuarten, hatte durch Hereinziehung des romantischen Elementes ein nicht zu unterschätzendes Reizmittel erhalten. Es ist zu bedauern, daß diese glückliche Mischung echt menschlicher Naturwahrheit mit romantischen Elementen, bei der aber die erstere den eigentlichen Fonds und Hauptinhalt bildet, nicht bei Zeiten ihrem Wesen nach erkannt und definiert worden ist; Wagners „Meistersinger" beweisen, daß dieses Genre nicht etwa für die zweite Hälfte des Jahrhunderts nicht lebensfähig gewesen wäre. Statt diesen rein menschlichen Fonds mit Zähigkeit zu wahren und weiter zu pflegen, verfielen aber Publikum, Kritik und darum auch Dichter und Komponisten nur zu schnell in die Ueberschätzung des nur durch seinen Kontrast eigentlich seine Bedeutung erhaltenden romantischen Elementes des Zauberspuks, des Ritterwesens, des Fremdländischen u. s. w., und so trieb die Oper trotz aller Theorien von der Wertlosigkeit des Opernwesens alten Stils doch bald wieder mit vollen Segeln diesem zu. Auch die große historische Oper erdrückt mit ihrer Konzentrierung des Interesses auf eine heldenhafte Hauptfigur zwar nicht notwendig, aber leider erfahrungsmäßig die schlichte Natur und verfällt der Opernschablone.

Unter den wenigen Komponisten, welche dieses wertvolle Erbteil des Singspiels wahrten, ragt zunächst Marschner hervor, dessen „Heinrich IV. und d'Aubigné", eine seiner ersten Opern, K. M. von Weber 1820 in Dresden zur Aufführung brachte und den er selbst als Musikdirektor an die deutsche Oper zog. Heinrich Marschner ist am 16. August 1795 zu Zwickau geboren und starb am 14. Dezember 1861 in Hannover. Nach Absolvierung des Gymnasiums studierte er 1813 in Leipzig Jura, wandte sich aber bald ganz der Musik zu und bildete sich unter Schicht. Ein Graf Thaddäus von Amadée, den er 1816 nach Wien begleitete, führte ihn dort und 1817 in Preßburg in die Gesellschaft ein. In Preßburg schrieb er seine ersten Opern „Der Kyffhäuserberg" (1817, nicht gegeben), „Saidor" (1819) und die schon genannte „Heinrich IV.". Als Marschners Aussicht, in Dresden nach Webers Tode in dessen Stelle einzurücken, sich nicht erfüllte, nahm er seinen Abschied und

ging 1827 als Kapellmeister an das Stadttheater zu Leipzig. Hier schrieb er zwei seiner berühmtesten Opern „Der Vampyr" (1828) und „Der Templer und die Jüdin" (1829, nach Scotts „Ivanhoe"). 1831 folgte er einem Rufe als Hofkapellmeister nach Hannover, wo er sein Leben beschloß. In Hannover entstand die Oper, welche in erster Linie mit dem „Vampyr" und „Templer" seinen Namen noch lebendig erhält, „Hans Heiling" (1833). Alle drei gehören der romantischen Litteratur an; im „Vampyr" drängt sich der Geisterspuk slavischer Sage in allzu widriger Gestalt in das Menschendasein, weshalb diese Oper, welche zunächst großes Aufsehen machte (sie wurde z. B. in London bereits 1829 sechzigmal gegeben), zuerst wieder allmählich vom Repertoire verschwand; dagegen steht die Gnomenwelt in „Hans Heiling" mehr nur wie im „Freischütz" im Hintergrunde und der Geistersohn Heiling ist doch mehr Mensch als zauberkräftiger Geist. „Der Templer und die Jüdin" steht ganz und gar auf schlicht menschlichem Boden und erhält nur durch die Ritterromantik eine fesselnde Färbung; die Gestalt des Richard Löwenherz ist durchaus wie bei Scott selbst nur als wirksame Staffage behandelt. Neben diesen Hauptopern Marschners stehen in zweiter Linie eine Anzahl weiterer (das Singspiel „Der Holzdieb", Dresden 1825; „Lucretia", Danzig 1826; „Des Falkners Braut", Leipzig 1832; „Der Bäbu", Hannover 1837; „Das Schloß am Aetna", Berlin 1838; „Adolf von Nassau", das. 1843; „Austin", das. 1851, und die erst nach seinem Tode 1863 in Frankfurt a. M. aufgeführte „Hjarne"), deren Mehrzahl ebenfalls der romantischen Litteratur angehört, die aber an Bedeutung und Erfolg hinter den oben genannten zurückstehen. Außer den Opern schrieb Marschner mehrere Schauspielmusiken (u. a. zu Kleists „Prinz von Homburg") sowie viele Lieder, Chorlieder (besonders auch für Männerchor) und Kammermusikwerke, auch Klaviersonaten. Die Zahl seiner Opusnummern übersteigt erheblich 100. Marschner war dreimal vermählt, in dritter Ehe 1854 mit der Sängerin Therese Janda, die nach seinem Tode bis 1867 Gesanglehrerin am Wiener Konservatorium war (gest. 1884). Eine kleine Skizze von Marschners Leben gab W. E. Wittmann (1897); eine eingehende Darstellung fehlt noch.

Marschner fehlte weder melodische Begabung, noch dramatische

Kraft des Ausdrucks; auch trat er in der Ausnützung der Klangfarben zur Charakteristik in Webers Fußstapfen. Wenn seine Musik trotzdem stark hinter derjenigen Webers zurücksteht, so liegt das in erster Linie in einer derberen Organisation seines Talentes, seine Melodik ist dickflüssiger, seine Harmonik unruhiger und minder durchsichtig, seine Instrumentierung gröber; das sensitive, fein kritische Webers (in seinen Opern) fehlt ihm.

Neben Marschner gebührt ein wenn auch nur bescheidenes Plätzchen dem durch seine in ihrer naiven Freude an Wohlklang unverwüstlichen Chorlieder dem deutschen Volke, besonders den Männergesangvereinen ans Herz gewachsenen Konradin Kreutzer, geb. 22. November 1780 zu Meßkirch in Baden, gest. 14. Dezember 1849 zu Riga. Kreutzer ging 1799 nach Freiburg als Stud. jur., brachte aber dort schon 1800 ein Singspiel „Die lächerliche Werbung“ auf die Bühne und machte noch 1804 unter Albrechtsberger in Wien Kontrapunktstudien. Nachdem er sich bereits durch mehrere weitere Singspiele bekannt gemacht („Äsop in Phrygien“ 1808, „Jery und Bätely“ 1809, beide in Wien), während von zwei fertigen großen Opern die eine „Der Taucher“ nicht anzubringen war, und die andere „Konradin von Schwaben“ von der Zensur verboten wurde, gelang es ihm 1812 in Stuttgart, das er auf einer Konzerttour als Klaviervirtuose berührte, die Annahme des „Konradin“ zu erreichen; der gute Erfolg trug ihm die Ernennung zum Hofkapellmeister ein. Als 1816 durch den Tod des Königs sein Engagement erlosch, ging er nach neuen Konzertreisen 1817 als fürstlich Fürstenbergischer Kapellmeister nach Donaueschingen (bis 1821). 1822 engagierte ihn Barbaja als Kapellmeister am Kärnthnerthortheater und er blieb nun in Wien bis 1840, abgesehen von einem vorübergehenden Aufenthalte in Paris 1827—28 (er führte dort eine komische Oper „L'eau de jouvence“ ohne Erfolg auf). Nachdem er auf einer Konzerttour mit seiner Tochter, der Sängerin Cäcilie Kreutzer, 1840 in Köln als Musikdirektor am Stadttheater angestellt worden, ging er 1847 abermals nach Wien, wo durch Weggang O. Nicolais nach Berlin sein früherer Posten wieder vakant geworden war. Als 1849 seine Tochter nach Riga engagiert wurde, begleitete er sie dorthin, starb aber bald nach der Ankunft am Schlagfluß. Von den zahlreichen Opern Kreutzers, unter denen

sich mehrere romantische Sujets befinden („Melusine“ für das Königstädtische Theater in Berlin 1833 [Text von Grillparzer], „Die Höhle von Waverley“, Wien 1837, „Der Edelknecht“, Wiesbaden 1842, „Die Hochländerin am Kaukasus“, Hamburg 1846 u. a.), hat einzig und allein die 1834 für Wien geschriebene „Das Nachtlager von Granada“ der Zeit getrotzt; nur seine Musik zu Raimunds Volksstück „Der Verschwender“ (Wien 1833) hält sich ebenfalls dauernd auf dem Repertoire. Der romantische Hauch, den ein mit naiven, nicht aufdringlichen Zügen erreichtes spanisches Lokalkolorit mit maurischen Reminiscenzen und moderne Räuberromantik über den duftigen Melodienstrauß des „Nachtlager von Granada“ breiten, wird diese Oper noch lange frisch erhalten, obgleich oder vielmehr weil von einer dramatischen Entwickelung in dieser Musik gar nicht gesprochen werden kann. Kreutzers zahlreiche Kammermusikwerke und Lieder sind veraltet und vergessen.

Stand schon Marschner eine gewisse Derbheit im Wege, um als Komponist romantischer Sujets über Weber hinauszukommen, ja nur denselben zu erreichen, so gilt das in erhöhtem Maße von Lortzing, dessen ausgesprochene Hinneigung zur niederen Komik jene feineren mystischen Regungen beinahe ausschloß, ohne welche die Phantasie des Komponisten dem Romantischen unmöglich wirklich gerecht werden kann. Deshalb liegt der Schwerpunkt Lortzings als Opernkomponist nicht im Romantischen, sondern im Komischen und neben diesem in einer gewissen naturwüchsigen Melodiosität, der sich Volksmäßigkeit nicht absprechen läßt, auch wo sie sich zum Sentimentalen abtönt. Gustav Albert Lortzing ist am 23. November 1801 zu Berlin geboren und starb daselbst am 21. Januar 1851. Sein Vater war ursprünglich Lederhändler, ging aber samt seiner Frau nach glücklichen Versuchen auf einem Liebhabertheater ganz zur Bühne über und führte in der Folge ein unstätes Wanderleben als Schauspieler. So kam es, daß der Musikunterricht, den Albert Lortzing in Berlin durch Rungenhagen erhielt, 1812 wegen Uebersiedelung nach Breslau abgebrochen wurde, und es bei dem weiter folgenden raschen Wechsel des Aufenthaltsortes zu einem regelrechten Unterrichte überhaupt nicht wieder kam. Wohl aber mußte Albert wiederholt schon in Kinderrollen auftreten und wuchs allmählich in den Schauspieler- und Sängerberuf hinein. Doch spielte

er Klavier, Violine, Cello und bildete sich autodidaktisch zum Komponisten. Bereits 1823 verheiratete er sich in Köln mit der Sängerin Regine Ahles. Den größten Teil seines Lebens hat Lortzing in einer seltsamen Zwitterstellung verbracht, nämlich angestellt als Schauspieler oder Sänger (oder beides in buntem Wechsel) und daneben als Komponist thätig, so 1822 in Düsseldorf und Aachen, 1823 in Köln unter Ringelhardt, von wo aus seine erste Oper „Ali Pascha von Janina" bekannt wurde, 1826 ff. in Detmold, von wo aus er vielfach auswärts (in Hamburg, Köln, Mannheim 2c.) gastierte. In diese Zeit fallen seine Liederspiele „Der Pole und sein Kind" und „Scenen aus Mozarts Leben", auch ein Oratorium „Die Himmelfahrt Christi".

Als Ringelhardt 1833 die Direktion des Leipziger Stadttheaters übernahm, engagierte er Lortzings Vater als Kassierer, seine Mutter als Schauspielerin und trug Lortzing selbst die Stelle eines Regisseurs an; diese lehnte er ab, trat aber wieder als Schauspieler und Sänger ein. Die Leipziger Zeit bis 1844 war die glücklichste und fruchtbarste seines Lebens; sie brachte außer einigen minder gelungenen Werken („Caramo oder Das Fischerstechen" 1839, „Hans Sachs" 1840, „Casanova" 1841 und der gar nicht aufgeführten „Die Schatzkammer des Inka") seine bekanntesten und geschätztesten komischen Opern „Die beiden Schützen" 1837 (zuerst als „Die beiden Tornister"), „Czar und Zimmermann" (ebenfalls noch 1837) und „Der Wildschütz" (1842). 1844 brachte der Direktionswechsel am Leipziger Stadttheater (Dr. Schmidt) eine zunächst mit Freuden begrüßte Aenderung seiner äußeren Lebensstellung, da der inzwischen berühmt gewordene Komponist zum Kapellmeister ernannt wurde. Ohne Zweifel hat Ringelhardt wohl gewußt, weshalb er Lortzing eine leitende Sellung nicht übertrug; Lortzing qualifizierte sich nicht zum Dirigenten und Vorgesetzten und schon nach wenigen Monaten war er nicht darüber im Zweifel, daß er mit Ablauf des ersten Jahres seine Kündigung erhalten würde. Die nun folgenden letzten sechs Lebensjahre sind eine Kette von Sorgen um die Existenz seiner Familie, da er zeitweilig ohne Stellung war (1845 bis 1846), ein Engagement als Kapellmeister am Theater an der Wien unter Pokorny 1848 durch die politischen Unruhen ein schnelles Ende erreichte, ein abermaliger Versuch in Leipzig

1849 schnell zu neuem Bruche führte und seine Ernennung zum Kapellmeister am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin zunächst mangels eines geschulten Orchesters und Opernpersonals ihn auf die Leitung von Possen und Vaudevilles beschränkte. Wenige Monate nach dem Beginn dieser Direktionsthätigkeit machte ein Kopfleiden seinem Leben ein schnelles Ende. Lortzing war zuletzt vollkommen erschöpft vom Ringen um die Existenz und geistig übermüde. Gegen Ende seiner glücklichen Leipziger Zeit schrieb er die romantische Oper „Undine“ (1845 zuerst in Hamburg gegeben), 1846 brachte er in Wien die romantisch-komische Oper „Der Waffenschmied“; die folgende „Zum Großadmiral“ konnte in Wien nicht besetzt werden und erlebte ihre Premiere in Leipzig, wo auch 1849 seine „Rolandsknappen“ das Lampenlicht erblickte. In Berlin 1850 gab er nur noch eine Possenmusik „Die Berliner Grisette“ und ein Singspiel „Die Opernprobe“, in seinem Nachlasse fand sich eine dreiaktige Oper „Regina“ (1899 in Berlin aufgeführt) und einige Schauspielmusiken und Instrumentalwerke. Lortzing hat zu seinen Opern sich stets seine Texte selbst zurecht gemacht, wobei er ein nicht unerhebliches Geschick entfaltete; seine spezielle Begabung für eine biderbe Komik ließ ihn auch seine romantischen Opern mit komischen Nebenfiguren und Episoden durchsetzen und gerade diesen Zugaben verdanken „Undine“ und „Der Waffenschmied“ einen guten Teil ihres Erfolges. Nicht selten trat auch Lortzing selbst in seinen Opern auf, so z. B. in der Premiere der „Beiden Schützen“ als ‚dummer Peter‘; auch als Darsteller entfaltete er besonderes Talent für das Komische niederen Ranges. „Mit der Naturwüchsigkeit eines holländischen Genremalers wußte er uns die komischen und gemütlichen Figuren des deutschen Spießbürgertums zu zeigen: aufgeblasene Bürgermeister, keifende Haushälterinnen, mutwillige Lehrjungen, dummstolze Junker, durstige Trunkenbolde und hungernde Schulmeister, dazwischen irgend ein gefühlvolles deutsches Mädchen, einen gemütlichen Vater, einen treuen Liebhaber. Lortzing konnte groß sein in dieser kleinen Welt. Aber für märchenhafte Erscheinungen, für Elementargeister wie Undine fehlten auf seiner Palette die Farben. . . . Nichts von dem unheimlichen süßen Grausen, mit dem wir bei Weber und Marschner dämonische Mächte in das Menschenleben hineinragen sehen.“*)

*) Hanslick, „Aus dem Opernleben der Gegenwart“, S. 166.

Als Lortzings Tod seine Familie in äußerste Bedrängnis versetzte, erinnerten sich die Theaterdirektionen einer Ehrenschuld, die sie abzutragen hatten, und brachten durch Benefiz-Vorstellungen ein Kapital von 45000 Mark auf, das der Witwe übergeben wurde. Ueber Lortzings Leben und Werke schrieben Ph. Düringer (1851), M. E. Wittmann (1889) und G. R. Kruse (1898); vgl. auch Riehl, Mus. Charakterköpfe I. 275 ff.

Marschner und Lortzing zeigen zwei echt deutsche Charakterköpfe, die sich vortrefflich gegen einander abheben, Marschner mehr ernst und leidenschaftlich, gemütvoll, Lortzing voller Witz und guten Humors, trotz aller bitteren Lebenserfahrungen gemütlich, beide etwas philiströs, aber echt deutsch. Bei Lortzings mit dem Theater verwachsenen Lebensschicksalen versteht es sich, daß er mit den sieghaft die Welt der Bretter durchziehenden Werken der französischen komischen Oper bekannt war; aber welch ein Unterschied zwischen seinen komischen Opern mit ihren vollsaftigen, deutschen, manchmal, wie sich gar nicht leugnen läßt, etwas „liedertafelhaft" anmutenden Kantilenen und dem graziösen, eleganten Geschwätz der Franzosen! Selbst der in Italien stark in der Wolle gefärbte Otto Nicolai (vgl. S. 243) giebt doch in seinen „Lustigen Weibern" dem ausgesprochenen Charakter der italienischen Opera buffa noch einen uns heimatlich anmutenden kräftigen Zusatz deutscher Gemütlichkeit. Dagegen ist Flotow, obwohl geborener Deutscher, das letzte Beispiel eines sein Deutschtum fast ganz abthuenden und in französischer Schule zum Franzosen gewordenen Komponisten. „Flotow, in vielen Stücken ein glücklicher Nachahmer Lortzings, hat in seiner musikaschen Komik mitunter den bedenklichen Fortschritt vom deutschen Philister zum französischen Gecken gemacht." — Dies Urteil Riehls*) ist zwar etwas erbarmungslos, trifft aber den Kern der Sache. Friedrich Freiherr von Flotow, geb. 27. April 1812 auf dem Rittergute Teutendorf in Mecklenburg, gestorben 24. Januar 1883 in Darmstadt, war 1827—30 Kompositionsschüler Reichas in Paris, verbrachte also seine Lehrjahre in der französischen Metropole um die Zeit der Hochblüte der Lustspieloper („Weiße Dame", „Maurer und Schlosser", „Fra Diavolo", „Zampa"), hat bis 1848 und

*) „Musikalische Charakterbilder", I, 287.

wieder seit 1863 seinen Hauptwohnsitz in Paris gehabt und dasselbe auch nach 1868, wo er sich einen Landsitz in der Nähe von Wien zum ständigen Sommeraufenthalte erkor, wenigstens im Winter immer wieder aufgesucht. Seine 1866 erfolgte Ernennung zum großherzogl. mecklenburgischen Hofmusikintendanten war nur eine Ehrenerweisung, nicht eine Anstellung; er hat nie ein Amt bekleidet, auch nie als Musiker aktive Funktionen ausgeübt. Die Mehrzahl seiner Opern ist für Paris komponiert, wo er zuerst als nicht genannter Partner von Albert Grisar mit „Lady Melvil" und „L'eau merveilleuse" 1838—39 debütierte und in einer weiteren Kompagniearbeit „Le naufrage de la Méduse" (deutsch als „Die Matrosen") zuerst mit seinem Namen hervortrat. Ohne fremde Mitarbeiterschaft brachte er 1842 in Wien „Der Förster" (L'âme en peine, engl. Leoline), 1843 in Paris „L'esclave du Camoëns", worauf seine beiden beliebtesten Werke folgten: „Alessandro Stradella" (1844 in Hamburg) und „Martha" (1847 in Wien); auch die nächsten Opern sind noch für Deutschland (Berlin) geschrieben: „Die Großfürstin" (1850), „Indra" (1853 mit längerer Zeit währendem Erfolge), „Rübezahl" (1854), „Hilda" (1855), „Albin" (Der Müller von Meran, 1856). In Paris brachte er sodann wieder eine Reihe Opern: „Veuve Camus" („Witwe Grapin" 1859), „Pianella" (1860), „Zilda" (1866) und „L'ombre" (1870), von denen nur die letzte Erfolg hatte. Zwischendurch hatte er noch in Deutschland die Ballette „Die Libelle" (Wien 1866) und „Tannkönig" (Darmstadt 1867), sowie in Prag die Oper „Am Runenstein" (1868) herausgebracht. Er beschloß seine Thätigkeit mit den italienischen Opern „Naïda" (Mailand 1873) und „Il fior d'Arlem" (Turin 1876). „L'enchantresse" (Paris 1878 ist nur eine Ueberarbeitung der „Indra". In seinem Nachlaß fand sich noch eine italienische Oper „Rosellana".

Seine beiden allein sich dauernd in Gunst erhaltenden Opern „Stradella" und „Martha" zeigen zwar keinerlei bemerkenswerte Individualität; doch ist ihnen eine gewisse graziöse Liebenswürdigkeit nicht abzusprechen, welche den Komponisten in die Gefolgschaft Boieldieus, Aubers, Hérolds und Adams stellt.

Drittes Buch.

Epoche Wagner-Liszt.





Zehntes Kapitel.

Hector Berlioz.

§ 1. Der musikalische Kolorismus und die Programm-Musik.

Die Romantik hatte ein großes Geheimnis verraten, nämlich den Zauber, welcher dem einzelnen Klange, ganz abgesehen von seiner Stellung im musikalischen Zusammenhange, eigen sein kann. Es hieße zwar unseren Klassikern bitter Unrecht thun, wollte man verkennen, daß auch sie für diesen Zauber nicht unempfänglich waren. Insbesondere hat der elegische Klang des Hornes früh die Aufmerksamkeit auf sich gezogen und bereits bei Beethoven zu einigen auffälligen Herausstellungen desselben geführt. Doch liegt im ganzen der allmähliche Umbildungsprozeß der Instrumentierung klar am Tage: zuerst die orgelmäßige Disposition über die Bläserstimmen zur Verstärkung des den Fonds abgebenden Streichkörpers oder aber die gelegentliche Ablösung desselben durch den Vortrag kürzerer oder längerer Intermezzi durch die Bläser allein; dann (zuerst in größerem Maßstabe durchgeführt bei Beethoven) die Durchbrechung der früheren kompakten Masse des Orchesters mittels Beteiligung aller Stimmen an der Themabildung selbst (vgl. S. 13), wobei der Klangfarbenwechsel sich als eigenartiger neuer Reiz kundgiebt, aber noch nicht als solcher speziell und mit besonderer Absicht ausgenützt wird; und nun in dritter Linie die Einzelherausstellung der Klangfarben, die bewußte und absichtliche Wirkung gerade durch die Klangfarbe. Wir haben gesehen, in welchem Sinne hier speziell K. M. von Weber als Eröffner neuer Bahnen betrachtet werden muß; aber Weber ist doch, wenn wir schärfer zusehen, nur der, welcher das Geheimnis

des Kolorismus soweit enthüllte, daß nun eine förmliche Theorie derselben möglich wurde, deren erste Vertreter Joh. Georg Kastner und Hector Berlioz wurden.

Das Wesen der Klangfarbe ist, um es mit zwei Worten zu sagen, das was Töne gleicher Höhe und gleicher Stärke, aber von verschiedenen Organen hervorgebracht, unterscheidet. Die Versuche, alle Unterschiede oder auch nur die wesentlichsten allein auf die verschiedene Stärke der den Klang zusammensetzenden harmonischen Teiltöne zurückzuführen (Helmholtz), sind als nicht gelungen anzusehen*); vielmehr ist der Art der Tonerzeugung (Streichen, Schlagen oder Reißen von Saiten, Anblasen von Luftsäulen durch einen bandförmigen Luftstrom oder durch härtere oder weichere schwingende Zungen u. s. f.), sowie dem für die Resonanz eine große Rolle spielenden Materiale, aus welchem ein Instrument gefertigt ist, ein großer Anteil an der charakteristisch verschiedenen Wirkung der einzelnen Klänge zuzuschreiben. Erinnert man sich, daß jede Farbennuance vom Verschwinden im indifferenten Schwarz bis zum Verschwinden in dem ebenso indifferenten Weiß denkbar und sogar praktisch herstellbar ist, so ist aus diesem Vergleiche wenigstens annähernd zu schließen, wie ein schwer zu definierendes aber im Einzelfalle sehr wohl zu konstatierendes Etwas, das sein Wesen nicht in der absoluten Tonhöhe hat, sondern gleichfalls in allen (der verschiedenen Lichtstärke vergleichbaren) Tonhöhenlagen zur Geltung kommen kann, das spezifische der Klangfarbe ausmacht. Deshalb muß vom Kolorismus im engeren Sinne die Wirkung durch Tonhöhenlagen unterschieden werden, die aber sowohl in der Praxis der Komponisten als in der Theorie der Instrumentierung mit der Wirkung durch Klangfarben in der mannigfaltigsten Weise vermengt wird. Die geschichtliche Betrachtung hat Wert darauf zu legen, daß die bewußte Unterscheidung hoher und tiefer Lagen zur Charakteristik alt ist, die bewußte Ausnutzung der Klangfarben dagegen durchaus eine Errungenschaft der Neuzeit und speziell der Romantik. Es ist daher nicht eigentlich Kolorismus, sondern nur ein Spiel mit verschiedenen Helligkeitsgraden, wenn z. B. auf dem Klavier, dem doch im Grunde nur eine Klangfarbe zur Verfügung steht, die höchsten oder die tiefsten

*) Vgl. des Verfassers „Elemente der musikalischen Aesthetik“, S. 48 ff.

Lagen zur Erzielung besonderer Wirkungen ausgebeutet werden; nicht einmal Méhuls Verzicht auf die Violinen in seiner Ossian-Oper „Uthal" ist daher eigentlicher Kolorismus und selbst die berühmte Stelle der acht Soloviolinen in Webers „Euryanthe" würde nicht als in engerem Sinne koloristisch gelten dürfen, wenn nicht der Komponist Sordinen vorgeschrieben hätte. Die fremdartige näselnde Beimischung, welche der Klang der Violinen durch die Sordinen erhält, verändert aber eben die „Farbe", ohne die Tonhöhenlage zu verändern; an sich ist die Verschleierung des Violinklanges durch die Sordinen eine Verschlechterung der Klangqualität und nur eine besondere poetische Absicht kann dazu führen, einem derartig künstlich beeinträchtigten Klange im Spezialfalle einen besonderen ästhetischen Wert beizumessen Das gleiche gilt für die gestopften, besonders die um einen Ganzton durch Stopfen erniedrigten Horntöne, deren an sich miserable Qualität bekanntlich auf die Einführung der Ventile hingedrängt hat, die aber im Rahmen der neuen Instrumentierungspraxis zum hochbedeutsamen Mittel der Charakteristik werden. Das Verdienst, alle diese Wirkungen, die sich vereinzelt mehr oder minder beabsichtigt besonders in der Opernlitteratur und auch in Symphonien nachweisen lassen, in größerer Zahl mit überlegenem künstlerischem Genie disponiert aber zuerst bei Weber hervortreten, zu einem Lehrsystem geordnet zu haben, gebührt — wohl zu gleichen Teilen — dem elsässischen Tonkünstler J. G. Kastner und dem Franzosen Hector Berlioz.

Johann Georg Kastner ist am 9. März 1810 zu Straßburg geboren und starb am 19. Dezember 1867 in Paris, wo er von 1835 an unter Berton und Reicha seine musikalische Ausbildung beendete und das dauernd neben Straßburg sein Domizil blieb. Kastner war wohlhabend und unabhängig, trat früh in Beziehung auch zu Berlioz und erlangte durch seine vielseitige Thätigkeit als Komponist von Opern, Orchesterwerken und großen Chorwerken und als Schriftsteller (eine große Zahl theoretischer Werke) eine angesehene Stellung, war Mitglied des Studienausschusses des Konservatoriums, wurde in die Akademie gewählt, von der Universität Tübingen zum Ehrendoktor kreiert und machte sich ganz speziell um die französischen Männergesangvereine (Orphéons) und die Militärmusik verdient. Schon sein Traité général d'instrumentation (1837) gab neben der Darstellung des natürlichen Tonvermögens der Instrumente

Hinweise auf die denselben zu Gebote stehenden besonderen Wirkungen; aber noch entschiedener nahm er mit seinem Cours d'instrumentation considerée sous les rapports poétiques et philosophiques (1839, Supplement 1844, im Erscheinungsjahr der Berliozschen Instrumentationslehre) die systematische Darlegung der Sonderwirkungen der Instrumente und ihrer einzelnen Register in Angriff, ein Werk, das zwar durch das Berliozsche überboten und in Vergessenheit gebracht wurde, aber eine wesentliche Unterlage für dasselbe bildete. Andererseits ist billig nicht zu bezweifeln, daß die Kompositionen Berlioz', mit dem sich Kastner früh befreundete, das ihre beitrugen, seine Idee einer Instrumentationslehre zu zeitigen (noch im Jahre seiner Ankunft in Paris hörte er die Haraldsymphonie und Symphonie phantastique*). Nicht ohne Einfluß auf Kastners Arbeiten war auch Chrétien Urhan (1790—1845), gleich Berlioz Schüler Lesueurs, bekannt als genialer aber etwas exzentrischer Virtuose auf der Viola d'amour (Meyerbeer schrieb für ihn das Solo in den Hugenotten) und Komponist von Kammermusikwerken (zwei Quintettes romantiques für zwei Violinen, 2 Bratschen und Cello, aber auch Quintette für drei Bratschen, Cello und Kontrabaß ꝛc.). Charakteristisch für Kastner als Komponist sind seine „Livres partitions“, Orchesterwerke (auch solche mit Chor) mit Vorausschickung einer umfassenden historischen Untersuchung über den behandelten Gegenstand, z. B. eine „Danse macabre“, der eine sehr weitausholende Studie über die Totentänze beigegeben ist (Les danses des morts 1852), „L'harpe d'Eole et la musique cosmique“ (1856), „Les Sirènes“ (1858) u. a. m. Auch hier zeigt sich der Einfluß des Vaters der modernen Programmmusik. Ein Sohn Kastners, der Akustiker Frédéric Kastner (1852—82), machte sich durch seine Konstruktion des „Pyrophon“ (Flammenorgel) bekannt. Kastners Kompositionsstil hatte übrigens mit demjenigen Berlioz' nichts zu schaffen; Kastner hat niemals, wie Berlioz, daran gedacht die formalen Gestaltungsprinzipien der Klassiker umzuwerfen, schrieb vielmehr einfach und ohne Prätensionen.

Die Hinlenkung des Interesses der Komponisten auf die Farbenwirkungen der Instrumentierung brachte ja eine große Gefahr, näm-

*) H. Ludwig (von Jan), „J. G. Kastner“ (1886, 3 Bde.), III. 119.

lich die der Vernachlässigung der motivischen Zeichnung und thematischen Entwicklung über die reizvollen Wechsel des Kolorits. Berlioz selbst unterlag dieser Gefahr; über die Einführung immer neuer überraschender Kombinationen von Instrumenten und selten gebrauchter Instrumente (Englisch Horn, Harfe, Ophikléide, Cornet à pistons, Cymbeln) und das Raffinement der Ausbeutung der besonderen Wirkungen einzelner Instrumente (Flageolett der Streichinstrumente, auch der Harfen [das übrigens schon Boieldieu in der „Weißen Dame" angewendet hatte]), Verstärkung der Besetzung einzelner Arten von Instrumenten im Orchester, besonders auch Vermehrung und Vermannigfaltigung des Schlagzeugs, verlor er den Blick für den ästhetischen Wert oder Unwert seiner thematischen Gebilde und für deren logische Fortspinnung, und kam so in vielen Fällen zu einer Flickarbeit, die zwischen fesselnden koloristischen Wirkungen und jeglichen Interesses baren nackten Wiederholungen von durchaus reizlosen Themen primitivster Haltung kaleidoskopisch wechselt und eine Gestaltungskraft im großen durch geradezu deprimierend wirkende gehäufte Ganzschlüsse, die nur in lied- oder tanzartigen Sätzen erträglich sein würden, in der empfindlichsten Weise vermissen läßt. In anderen Fällen weicht er mit einer Art Geflissentlichkeit der natürlichen Logik der Harmoniebewegung aus, aber nicht, um sie durch künstlichere Einkleidung zu bergen und dadurch zu erhöhter Wirkung zu bringen, sondern mit dem fatalen Effekte des Versagens der Wirkung. Sehr richtig bemerkt H. Kretzschmar*) von Berlioz und seinen Nachfolgern: „Wo die Extreme der Leidenschaften, wo Zustände der größten Erregung, Ereignisse unerhörten Charakters, wo die Superlative der Phantasie berührt werden sollen, da bauen diese Komponisten wie die Cyklopen mit unbehauenen Blöcken. Da lassen sie die Elementarkraft des bloßen Klanges und des bloßen Rhythmus wirken und gewähren der Macht des musikalischen Rohmaterials und dem physischen Elemente der Musik einen weiteren Spielraum. Da stützen sich ganze Perioden nun auf das Fundament dissonanter Harmonien, auf hin und her sausende chromatische Figuren, auf das brutale Treiben von Motiven und Themen, welche die Kunstmusik als trivial verwirft." Was Kretzschmar hier das „phy-

*) Führer durch den Konzertsaal", I. 267.

sische" Element der Musik nennt, bezeichnen die neueren Aesthetiker (seit Lotze und Fechner) gewöhnlich als den „direkten" oder „elementaren" Faktor der musikalischen Wirkungen im Gegensatze zu den formgebenden, ordnenden Faktoren des eigentlichen Kunstbildens. Solche elementare Wirkungen, an denen die ästhetische Freude über das kunstmäßige Bilden zunächst keinen Anteil hat, sind das Dynamische und Agogische und die Fluktuationen der Tonhöhenveränderung. Es ist ein merkwürdiger und doch begreiflicher Fehlschluß, daß die Komponisten von dem Moment an, wo sie es unternehmen, ein vorgezeichnetes poetisches Programm musikalisch auszuführen, dazu neigen, mit diesen elementaren Faktoren allein auszukommen, wenigstens den formgebenden Faktoren geringere Bedeutung beizumessen. Der Fehlschluß liegt darin, daß sie übersehen, wie doch in der absoluten Musik, die nur subjektiver Empfindungsausdruck ist, der eigentliche Ausdruck geradeso und zwar nicht mehr und nicht minder als in der Programmmusik in den elementaren Faktoren liegt, daß dieser Ausdruck aber einen Kunstwert nur gewinnt, einen ästhetischen Genuß nur gewährt durch den geordneten Verlauf der Tonvorstellungen, d. h. fachmännisch ausgedrückt durch die fortgesetzt erkennbar bleibenden Beziehungen nicht nur der Tonhöhenverhältnisse (Harmonie) und der Stellung der einzelnen Tongebungen im Rhythmus, sondern auch der Beziehungen der einzeln heraustretenden Tongruppen (Motive) auf einander, ihr Verhältnis von Aufstellung und Antwort und ihre Zusammenschließung zu größeren Einheiten. So wenig diese Beziehungen etwa das Substantielle, Inhaltliche der absoluten Musik ausmachen, in der sie vielmehr durchaus nur eine Form sind, in welcher und an welcher das eigentlich Inhaltliche gerade in den elementaren Faktoren sich ausspricht — ebensowenig kann aber die Programmmusik, welche nicht ein subjektives Empfinden ausspricht, sondern vielmehr ein Vorgestelltes darzustellen unternimmt, dieses das Wesen der Kunst ausmachenden Mediums entbehren. Wäre eine Verkoppelung poetischer Ideen mit den elementaren Mitteln des musikalischen Ausdrucks möglich, wie sie allein den Standpunkt der extremen Programmmusiker zu rechtfertigen vermöchte, so müßte dieselbe auch der Skala und des Taktes entraten und sich lediglich auf dynamische und agogische Wirkungen und das Herauf und Herunter der Tonhöhenbewegung beschränken können. Dagegen aber

möchten doch wohl auch die extremsten der Extremen Protest erheben. Und dennoch — die Divergenz der Ziele und Urteile der verschiedenen Kunstrichtungen liegt in der Alternative begriffen, ob die Gestaltung nach formalen Prinzipien als verbindlich anerkannt wird oder nicht. Berlioz ging in der Negierung dieser Frage lange nicht so weit wie seine späteren Nachfolger, suchte vielmehr das äußerliche Schema der überkommenen Formen aufrecht zu erhalten, aber dieser gute Wille genügte nicht, die großen Formen wirklich zu stande zu bringen. Vielmehr stellen sich dieselben bei ihm trotz oder vielleicht gerade wegen der Einführung mehrfach wiederkehrender „Leitmotive" als eine Mosaik kleiner Steinchen dar, die nur lose aneinander gefügt sind. Das Urteil Kretzschmars*) „er (Berlioz) suchte und fand geeignete Mittel, den breiten Beethovenschen Formen der Symphonie Verständlichkeit zu wahren", möchte ich deshalb mit einem großen Fragezeichen versehen. Die „breiten Beethovenschen Formen" hat eben Berlioz überhaupt nicht nachzuschaffen vermocht, sondern an ihre Stelle eine Flickwesen gesetzt, welches durch die häufige Wiederkehr melodischer Fetzen von fragwürdiger Charakteristik nicht entschädigen kann. Berlioz hat einen ersten warmen Apologeten seiner Kunst in seinem Freunde Franz Liszt gefunden, dessen Schrift „Berlioz und seine Haraldsymphonie" (1855) aber doch nicht umhin kann, den Ton der Begeisterung zu demjenigen der versuchten Rechtfertigung herabzustimmen und einigemal sogar zu dem sehr bescheidenen Schlusse der „nicht ganz zu versagenden" Beistimmung gelangt. Kein Zweifel, daß Liszt, dieser vielseitige und als Interpret unerreichte Kenner der Litteratur der klassischen und romantischen Periode nicht blind war für die Mängel von Berlioz' Begabung; aber seine Erwärmung für die neuen Ideen und die neuen Ausdrucksmittel Berlioz' ließ ihn über jene einen Schleier werfen. Bekanntlich nahm Liszt späterhin selbst Berlioz' Ideen auf und machte sich zum Hauptvertreter der durch Berlioz angebahnten Programmkomposition; niemand wird in Abrede stellen, daß in Liszts Kompositionen sich ein gegenüber denjenigen Berlioz' ganz bedeutend überlegenes Können offenbart, daß eine sieghafte musikalische Logik auch die

*) „Führer", I. 269.
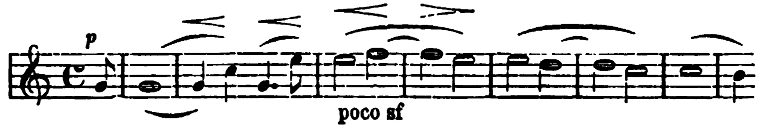
die alten Formprinzipien am auffälligsten negierenden Kompositionen Liszts durchdringt und daß ihm niemals — wie Berlioz so oft — der Faden reißt. Vor Forciertem und Uebertriebenem schreckt Liszt gewiß so wenig zurück wie Berlioz; aber ein überlegener künstlerischer Instinkt leitet ihn um alle die Klippen, an denen Berlioz' Wollen scheitert. Das Banale, das technisch und ästhetisch Dürftige und Unzulängliche, das bei Berlioz so oft in grellem Kontraste gegen seine hochfliegenden Pläne empfindlich bemerkbar wird, findet man bei Liszt niemals, der ja erst in gereifteren Jahren sich der selbständigen Komposition zuwandte, nachdem er als Interpret sich Weltruhm ohnegleichen errungen und durch Bearbeitungen aller Art seine Meisterschaft in der Beherrschung des technischen Apparates ausgebildet hatte. Bei Berlioz verdient im großen und ganzen sein Wollen Bewunderung und oft sogar rückhaltlose Anerkennung, während sein Können jederzeit starken Zweifeln begegnet ist; bei Liszt steht das Können über jedem Zweifel erhaben da, und der Widerspruch, den sein Kunstschaffen gefunden hat und wohl auch künftig finden wird, richtet sich lediglich gegen seine leitenden Ideen, gegen sein Wollen.

Es ist wohl zu beachten, daß nicht nur Musiker klassizistischer Tendenz wie Mendelssohn der Musik Berlioz' keinen Geschmack abgewinnen konnten (Mendelssohn traf mit Berlioz in Italien zusammen und lernte ihn persönlich schätzen, fand aber seine Lieder „gräßlich" und sprach Berlioz alles Talent ab), sondern daß auch der nach Neuem strebende Schumann vor den Konsequenzen seiner Neuerungen zurückschreckte und Richard Wagner niemals recht an eine wirkliche Kompositionsbegabung Berlioz' geglaubt hat.
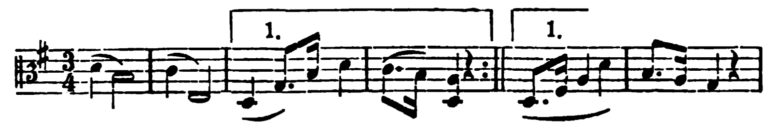
Das Wesen der Programmmusik beruht in der beabsichtigten Verwertung der Möglichkeit, durch Elemente des musikalischen Ausdrucks bestimmte Assoziationen zu wecken; besonders sind gewisse allgemeinste Grundlagen der assoziativen Wirkungen von jeher maßgebend gewesen für neben dem lyrischen Gefühlsausdruck hergehende tonmalerische Gebarungen, so besonders die Thatsache, daß jedermann schnell schwingende Töne als hoch und langsam schwingende als tief erscheinen, so daß also die Melodiebewegung als ein Auf- und Absteigen empfunden werden kann, ferner die Wirkung des Crescendo als ein Anwachsen einer körperlichen Masse und ein Vor-

bringen derselben auf den Hörer zu, wie umgekehrt das Diminuendo als ein Zurückweichen und Schwinden verstanden werden kann. Ferner rechnet die Programmmusik mit gewissen erfahrungsmäßigen Beziehungen einzelner Instrumente zu besonderen Lebensverhältnissen: die Schalmei gehört zum Hirten (und dieser wieder in der christlichen Legende zur Weihnachtsfeier), die Trompete zum Soldaten, das Horn zum Jäger, die Posaune in die Kirche u. s. w. Alle diese Wirkungen, welche ja die mit Instrumenten begleitete Vokalmusik schon seit Jahrhunderten kennt und in bescheidenem Maße benutzt, setzen aber voraus, daß der Hörer die Melodiebewegung mehr objektiv als subjektiv hört, daß er sie nicht mit dem Willen mitmacht, sondern als etwas außer ihm Seiendes vorstellt. Die Musik begiebt sich also in dem Momente, wo sie beginnt, solche Vorstellungen eines außerhalb des Hörers befindlichen Objektiven zu wecken, ihrer hervorragendsten Eigenschaft, nämlich derjenigen, direkter Empfindungsausdruck zu sein. Niemand wird einem Tonkünstler einen Vorwurf daraus machen, wenn er sich die Aufgabe stellt, die Macht der Musik von dieser anderen Seite zu zeigen und ihre darstellerischen Mittel zu entfalten. Es ist möglich, Geräusche musikalisch nachzubilden (Donner, Wind, Wellenrauschen), ja sichtbare Erscheinungen vikarierend durch Tonbewegung zu versinnlichen (Blitz, Schneeflockenfall); der Verlauf eines Gewitters ist schon oft musikalisch illustriert worden, natürlich immer in einer stark stilisierten Weise, welche neben der Erreichung der naturalistischen Absicht auch den selbstverständlichen Forderungen der Kunst an vernünftige Verhältnisse der zur Illustration angewandten Tonfolgen gerecht wurde. Wankend wird nun aber der Boden, auf welchem der schaffende Tonkünstler steht, wenn er wechselnd in demselben Satze die musikalischen Mittel als subjektiven Empfindungsausdruck und als Mittel der Erweckung von Vorstellungen eines Objektiven anwendet; denn eine Garantie, daß der Hörer ihm bei diesem Wechsel der Verwendung der Mittel jederzeit rechtzeitig folgt, ist nicht gegeben, außer etwa in den Fällen der Anwendung von Fortissimo-Wirkungen durch Anhäufung von Instrumentalmassen, welche als subjektiver Empfindungsausdruck nicht assimilierbar sind. Durchaus nur auf einer Art Verabredung beruhend sind aber vollends Personifikationen durch Tonfiguren, deren Wiederauftreten sozusagen ein wieder Auftreten der betreffenden

Person in der musikalisch dargestellten „Handlung‘ bedeuten soll; das historisch merkwürdige erste Beispiel solcher Personifikation ist die „idée fixe“ in Berlioz’ Symphonie phantastique, welche die Geliebte des Künstlers porträtieren soll (erstmalig unter Verstummen des ganzen Orchesters, nur von der ersten Violine und Flöte vorgetragen):



Dieses Tonbild soll als eine Art Vision objektiv gehört werden, die gegen Ende des hier notierten Motivs einsetzenden, erregt pochenden Begleitfiguren des Streichorchesters sind dagegen der subjektive Empfindungsausdruck des Künstlers selbst u. s. w. Es leuchtet ein, daß ein großes Maß von gutem Willen dazu gehört, dem Tonkünstler auf dem Wege solcher übertragenen Anwendungen der musikalischen Ausdrucksmittel zu folgen; leider steht aber der damit erreichte Gewinn in keinem rechten Verhältnis zu der Einbuße an direkter Wirkungsmacht der Musik. Auch abgesehen von dem Mißbrauche, den Berlioz mehrfach durch die Wahl geradezu abstoßender Sujets für seine Programme getrieben, ist das Endresultat ein fortgesetztes Hin- und Herschwanken zwischen subjektivem Ausdruck und objektivierender Darstellung, das eine einheitliche Entwicklung nicht zu stande kommen läßt. Es ist doch schließlich auch nur ein sehr äußerlich konstruiertes Machwerk, die Eindrücke einer Reise durch Italien auf ein von Weltschmerz zerrissenes Künstlergemüt in der Weise darstellen zu wollen, daß durch die mannigfach wechselnden Landschaftsbilder ein Bratschensolo sich hindurchzieht, dessen Repräsentant sich von Zeit zu Zeit immer wieder mit derselben Hauptmelodie vorstellt (Harold en Italie):



Dieses an sich gewiß keinerlei individuelles Gepräge tragende harmlose Thema muß aber schließlich sogar die Teilnahme des wandernden Künstlers an einer wüsten Banditenorgie deutlich machen

(S. 80 der Partitur). Gegenüber der geschraubten Tonart, in welcher die Parteigänger Berlioz' seine Genie preisen und als ein kühnes Durchbrechen der konventionellen Schranken feiern, was oft nur eine an Aberwitz grenzende Anhäufung von Geschmacklosigkeiten ist, muß festgestellt werden, daß wir in Berlioz die extravaganteste Erscheinung unter den französischen Romantikern der Viktor Hugo-Periode vor uns haben, daß sein krankhaftes Ringen mit der Bezwingung großer Vorwürfe an unzulänglichem Können scheitern mußte. Ein scharfer Verstand, der sich besonders in der Durchdringung der charakteristischen Mittel der Instrumentierung offenbart, täuscht oft für längere Strecken in Berlioz' Werken über die Impotenz seiner Gestaltungskraft hinweg; wo er nur durch Kolorit, durch Mischung und Wechsel der Instrumentalfarben wirkt, oder wo er eigentliches thematische Gestalten noch vorbereitend oder zwischen thematischen Partien frei modulierend sich ergeht, frappiert er oft genug durch schöne Ausnahmswirkungen und erweckt den Schein wirklicher Größe, den aber eine merkwürdige Steifheit und Ungelenkigkeit sofort zerstört, sobald Kernthemen heraustreten sollen, deren Kurzatmigkeit und geringe Noblesse die Mängel seines Talents erbarmungslos enthüllen. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß die einseitige Hinwendung Berlioz' auf die elementaren Faktoren, sein Suchen nach neuen Wirkungen durch ausnahmsweise Kombinationen von Instrumenten, durch Ausnutzung der höchsten Höhe und tiefsten Tiefe, durch Steigerung des Forte mittels unerhörter Massenbesetzungen und auf der anderen Seite durch Herabminderung der Tonstärke zu den verschwindendsten Graden, daß sein Streben, die Rätsel der Instrumentierungskunst und der Charakteristik durch die Klangfarben zu lösen, sein Interesse derartig gefangen nahmen, daß sein Urteil über den ästhetischen Wert der thematischen Bildungen getrübt wurde und ihm der Sinn für eine kräftige Zeichnung und strenge Logik des Aufbaues abhanden kam. Jedenfalls ist aber die Thatsache nicht aus der Welt zu schaffen, daß Berlioz als Komponist eine einwandfreie Erscheinung nicht ist.

§ 2. Berlioz' Leben.

Hector Berlioz ist am 11. Dezember 1803 zu Côte St. André im Departement Isère geboren und am 8. März 1869 in Paris gestorben. Sein Vater war ein vielbeschäftigter Arzt und wünschte, daß auch der Sohn sich dem gleichen Berufe widme. Die musikalischen Neigungen des Knaben Berlioz wandten sich charakteristischer Weise keinem der beiden Allerweltsinstrumente Klavier oder Violine, sondern vielmehr zuerst der Flöte und weiterhin der Guitarre zu, auf welchen beiden Instrumenten er geregelten Unterricht erhielt. Aber bald regte sich auch der Komponist, und ohne jede theoretische Vorbereitung versuchte er sich in der Komposition von Stücken für Streichinstrumente mit Flöte. 1822 bezog er die Pariser Universität als Student der Medizin, wurde aber nur allzubald durch die musikalischen Eindrücke der großen Oper von der Medizin abgezogen und nicht lange währte es, so gehörte sein ganzes Interesse dem Studium der Partituren in der dem Publikum zugänglichen Lesehalle des Konservatoriums und seine Kompositionsversuche nahmen nun einen weiteren Flug. Er teilte endlich seinem Vater den Entschluß mit, die Musik zur Lebensberufe zu machen und trat als Schüler Lesueurs ins Konservatorium ein (1825). Ein ernstes Zerwürfnis mit seinen Eltern war die Folge dieses Schrittes und Berlioz sah sich nach Ablauf einer Frist, welche ihm der Vater zum Einsehen seines Irrtums bewilligte, ohne alle Unterstützung seitens der Seinen. Durch Privatstunden zu einem Frank und Anstellung als Chorist an einem untergeordneten Theater (Nouveautés) erwarb er sich längere Zeit die allernotwendigsten Subsistenzmittel, bis endlich der Vater nach einer schweren Erkrankung des Sohnes seinen Widerstand aufgab und ihm wieder Mittel zur Fortsetzung seiner Studien gewährte. Schon 1825 hatte er in der Rochuskirche auf eigene Kosten eine Messe solennelle seiner Komposition zur Aufführung gebracht (wodurch er sich eine Schuldenlast von 1200 Franken aufgebürdet hatte; eine zweite Aufführung erfolgte 1827 in St. Eustache) und mancherlei sonstige größere Kompositionen unternommen (eine Oper „Estella", ein Oratorium „Le passage de la mer rouge",

Kantaten), die er aber vernichtete. Von einem andern Opernversuche legt die allein erhaltene, 1826 komponierte Ouvertüre „Les francs juges“ (die Femrichter) Zeugnis ab, welche nebst der ebenfalls 1826 geschriebenen Ouvertüre zu Scotts „Waverley“ (als op. 1 gedruckt), 1827 unter Berlioz' Leitung in Vauxhall aufgeführt wurde; eine Scène héroique grecque (1826) brachte Berlioz 1828 mit den beiden Ouvertüren, Teilen seiner Messe u. a. in einem eigenen Konzerte im Saale des Konservatoriums zur Aufführung. Viermal bewarb er sich erfolglos um den Prix de Rome (Scène grecque 1826, „Orphée déchiré par les Bacchantes“ 1827, Herminie et Tancred 1828 [2. Preis], Cléopâtre après la bataille d'Actium 1829), sah aber endlich beim fünftenmal (La dernière nuit de Sardanapale 1830) sein Bemühen belohnt (sämtliche Arbeiten vernichtete Berlioz später). In die Zeit vor seiner Studienreise nach Italien gehören auch noch 8 Scenen aus ‚Faust‘, die Berlioz 1829 schrieb und als op. 1 drucken ließ, aber, soweit möglich, wieder einzog und vernichtete (die Musik — u. a. der Sylphenchor — kam zum Teil später in der „Damnation de Faust“ zur Verwendung), sowie die Symphonie fantastique „Episode de la vie d'un artiste“ op. 14a (1829) und eine dramatische Phantasie über Shakespeares „Sturm“ für Chor und Orchester (1829), die später dem Lélio (s. unten) einverleibt wurde.

Die Symphonie fantastique fand ihre Erstaufführung in Berlioz' Abschiedskonzert vor dem Antritt der Studienreise 1830 im Konservatorium unter Habeneck (am gleichen Abend mit dem Sardanapale). Italien wirkte auf seine Kompositionsthätigkeit nicht in der erwarteten anregenden Weise; vielmehr fand er sich in Rom von allem ernsten Musikgenusse, wie er ihm in Paris zur Gewohnheit und zum Bedürfnis geworden, so gut wie ganz abgeschnitten. Nur ungern erfüllte er überhaupt die Bedingungen des Genusses des Römerpreises, als sein Gesuch um Dispens vom Aufenthalte in Rom abschlägig beschieden wurde und erhielt durch Vermittelung seines Freundes Horace Vernet die Erlaubnis, bereits im Sommer 1832, nach noch nicht 1 $^1/_2$ jähriger Abwesenheit, wieder heimzukehren. Die in Italien entstandenen Kompositionen sind: op. 14b „Lélio ou le retour à la vie“ (lyrisches Monodrama für Soli, Chor, Orchester und Deklamation, auch „Melolog“ betitelt, Fortsetzung der Symphonie

fantastique; den Text dichtete Berlioz 1831, die Komposition wurde 1832 nach seiner Rückkehr beendet); die Umarbeitung des dritten Satzes der Symphonie fantastique (Scène aux champs); die Ouvertüre zu „König Lear“ und zu „Rob Roy“ von Mac Gregor, welch letztere nur eine einzige Aufführung in Paris 1832 fand (dieselbe wurde neuerdings in Breitkopf & Härtels Gesamtausgabe der Werke Berlioz' erstmalig veröffentlicht, Text von Victor Hugo) und die Soloscene „La Captive“. Auch die Ouvertüre „Der Corsar“ wurde in Italien skizziert, kam aber erst später zur Ausführung (op. 21). Schon vor seiner Reise nach Italien hatte Berlioz eine intensive Neigung zu einer irischen Schauspielerin Miß Henriette Smithson gefaßt, welche an der Spitze eines englischen Theaterunternehmens im Odeon stand; dieselbe verhielt sich indes seinen Werbungen gegenüber durchaus ablehnend. Jetzt, nach seiner Rückkehr, war er glücklicher und führte sie Ende 1833 als Gattin heim. Leider ließ Berlioz' unbeständige Natur ein ruhiges eheliches Glück nicht aufkommen und nach mehreren Jahren häufigen ernsten Zwists trennten sie sich definitiv im Jahre 1840 (sie starb 1854, seit Jahren gelähmt und der Sprache beraubt). Die Sorge um den eigenen Hausstand zwang 1833 Berlioz, seine Einnahmen zu vergrößern, zumal das englische Theater fallierte und seine Frau ihm nur Schulden mitbrachte. Er erweiterte daher nun seine bereits 1828 mit musikalischen Feuilletons für Ferrands „Revue Européenne“ begonnene schriftstellerische Thätigkeit und wurde bald einer der angesehensten und gefeiertesten Feuilletonisten. 1834 übernahm er die Kritik für die Revue et gazette musicale und war 1838—64 musikalischer Feuilletonist des Journal des Débats. Seine Feuilletons erschienen gesammelt in mehreren Bänden (Soirées de l'orchestre 1853, Grotesques de la musique 1859 und A travers chants 1863; alle drei in deutscher Uebersetzung von Rich. Pohl 1864, 4 Bde, 2. Aufl. 1876).

Auf direkte Anregung Paganinis (nach einer Aufführung der Symphonie fantastique, Ende 1833) unternahm Berlioz die Komposition eines Orchesterwerkes mit Solobratsche, das anstatt zu einem von Paganini erwarteten Bratschenkonzert zu der Symphonie Harold en Italie (nach Byrons Childe Harold) wurde. Die erste Aufführung fand noch 1834 statt; Paganini lernte das Werk erst

1838 kennen, als er bereits schwer leidend war und sandte Berlioz mit einem schmeichelhaften Schreiben 20000 Franken, eine sehr zur rechten Zeit bewiesene Hochherzigkeit, die leider durch eine von Ferd. Hiller*) berichtete Aussage Rossinis zweifelhaft geworden ist. Berlioz' Dank war die Widmung seiner dramatischen Symphonie mit Chören „Romeo und Julie" (1839). Vor die Komposition dieses besonders wegen der duftigen Instrumentierung des Scherzo „Fee Mab" von vielen am höchsten gestellten Werkes Berlioz, fällt aber außer mehreren Kantaten („Sara la baigneuse" für Doppelchor und Orchester [Text von V. Hugo] 1834, „Der 5. Mai" [Napoleons Todestag] für Baßsolo, Chor und Orchester [Text von Béranger] 1835), noch die Komposition von zwei anderen großen Werken, nämlich seines „Requiem" für Doppelchor und gewaltig vergrößertes Orchester (1837) und der Oper „Benvenuto Cellini" (1838). Das Requiem, eigentlich zur Gedächtnisfeier für die Opfer der Julirevolution von Minister de Gasparin bestimmt, wurde erstmalig bei der Trauerfeier für General Damrémont im Invalidendom 5. Dezember 1837 unter Habeneck aufgeführt. Die unerhörten Anforderungen an die Besetzung (u. a. 16 Posaunen, 16 Trompeten und Pistons, 5 Ophikleïden, 12 Hörner, 8 paar Pauken u. s. f.) machen eine Aufführung des Werks in seiner Originalgestalt nur ausnahmsweise möglich; dasselbe enthält eine Fülle genial konzipierter Instrumentierungseffekte, unter denen die Gegenüberstellung von 8 Baßposaunen (unisono) und 3 Flöten im „Hostias" zur Versinnlichung des ungeheueren Abstandes des Oben (Himmel) und Unten (Hölle) bemerkenswert ist, zwischen denen die Singstimmen, in Mittellage unisono zagend auf zwei Stufen sich hin und her bewegend, die Seelen im Fegefeuer vorzustellen scheinen. Die Oper „Benvenuto Cellini" wurde mit gänzlichem Mißerfolg am 3. September 1838 in der Großen Oper aufgeführt und bereits nach der dritten Aufführung abgesetzt; ein zweiter Versuch ein halbes Jahr später kam nur bis zur zweiten Aufführung. Berlioz hat das Werk später zweimal überarbeitet, ehe es als op. 23 im Druck erschien. Eine ebenfalls zum Gedächtnis für die Gefallenen der Julirevolution bestellte Komposition ist die am 28. Juli 1840 zur Einweihung der

*) „Künstlerleben", S. 89.

Julisäule aufgeführte „Symphonie funèbre et triomphale“ für Doppelorchester und Chor (op. 15).

Trotz der extravaganten Anforderungen an den technischen Apparat fanden Berlioz' Werke stets sofort nach ihrer Fertigstellung eine öffentliche Aufführung; Berlioz' Klagen über mangelnde Anerkennung seiner Leistungen sind daher stark übertrieben und nur durch seinen allzugroßen Ehrgeiz und Ruhmesdurst erklärlich. Dieser Ehrgeiz, angespornt durch einzelne zustimmende Urteile über seine in Deutschland bekannt gewordenen Werke (Schumanns Kritik der Symphonie fantastique 1835, Lobes offener Brief über die „Femrichter“-Ouvertüre 1837 und Griepenkerls Bericht über Aufführungen der Femrichter- und Lear-Ouvertüre 1839 in Braunschweig, sämtlich in der Neuen Zeitschrift für Musik [Griepenkerls Broschüre „Ritter Berlioz in Braunschweig“ folgte erst 1843]), veranlaßte Berlioz, nach der Trennung von seiner Frau 1841—42 eine Reise nach Deutschland zu machen und in Stuttgart, Hechingen, Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresden, Braunschweig, Hamburg, Berlin, Hannover und Darmstadt Werke, zum Teil noch nicht im Druck erschienene, zur Aufführung zu bringen (der Bericht über diese Reise erschien zuerst im Feuilleton des Journal des Débats, 1845 aber in Buchform). Vorausgegangen war ein Ausflug nach Brüssel (1840), 1845 folgten Konzerte in Marseille, Lyon und Lille, sowie eine Reise nach Oesterreich (Konzerte in Wien, Pest, Prag, und auf der Rückreise in Breslau), 1847 die Reise nach Rußland (Konzerte in Petersburg, Moskau, Riga und auf der Rückreise in Berlin). Zwischen die Reise fällt 1845 die Komposition und 1846 die erste, gänzlich mißlungene Aufführung seiner Legende „La damnation de Faust“ für Soli, Chöre und Orchester (mit teilweiser Verwendung älterer Stücke und Einschaltung des in Ungarn komponierten Rakoczymarsches). Durch die (wenngleich ephemeren) Erfolge im Auslande stieg Berlioz' Wertschätzung auch in Paris, wo er bisher noch kein anderes Amt hatte erlangen können, als das des Bibliothekars am Konservatorium (1839). Jetzt, 1847, ging man ernstlich mit dem Gedanken um, ihm neben Girard die Direktion des Orchesters der Großen Oper zu übertragen. Es kam aber nicht wirklich dazu, und auch die ihm zugedachte Kapellmeisterstelle am Drury Lane-Theater in London erhielt er nicht, da das Unternehmen

fallierte. Doch wurde er 1851 Mitglied der Jury der ersten Weltausstellung in Paris, sowie 1852 Dirigent der soeben ins Leben tretenden New Philharmonic Society in London während ihrer ersten Saison, brachte auch während dieser Zeit seinen „Benvenuto Cellini" in der Londoner italienischen Oper (mit geringem Erfolg) zur Aufführung. Noch im November desselben Jahres hatte er die Freude, einer Aufführung des Cellini in Weimar unter Liszt beizuwohnen, wo das Werk auch schon im Frühjahr eine gute Aufnahme gefunden hatte. Auch „Romeo und Julie" und die „Faust-Legende" kamen in jenen Tagen zur Aufführung und Berlioz wurde lebhaft gefeiert. Zu einer besonderen Pflegestätte der Musik Berlioz' wurde Baden-Baden, dessen Kurdirektor Benazet für Berlioz begeistert war und denselben seit 1853 fast alljährlich zur Leitung von Aufführungen seiner Werke berief, auch zur Eröffnung des Neuen Theaters 1862 bei Berlioz eine neue Oper (Beatrice und Benedict) bestellte. Die Jahre 1853—55 führten Berlioz aufs neue nach Leipzig, Dresden und Weimar; die letzten Reisen Berlioz sind die 1866 nach Wien zur Leitung einer Aufführung des „Faust", und 1867 nach Petersburg und Moskau, wo er auf Einladung der Großfürstin Helene Konzerte der Musikgesellschaft leitete. 1856 sah er endlich auch den ehrgeizigen Wunsch erfüllt, in die Akademie gewählt zu werden. Nach dem Tode seiner ersten Gattin hatte sich Berlioz zum zweitenmal mit einer spanischen Sängerin Frl. Rezio verheiratet, die aber schon 1862 gleichfalls starb. Sein einziges Kind (aus erster Ehe), ein Sohn, starb 1867 mit 33 Jahren als Schiffskapitän in Westindien. Der Aufzählung seiner Werke haben wir noch nachzutragen das 1849 komponierte dreichörige „Tedeum" mit Orchester und Orgel, die biblische Trilogie L'enfance du Christ, deren mittlerer Teil (Die Flucht nach Aegypten) 1852 angeblich halb im Scherz im älteren Stile geschrieben und unter dem Namen Pierre Ducré aufgeführt wurde; die beiden anderen Teile („Das Traumbild des Herodes" und „Die Ankunft in Saïs") entstanden 1854. 1858 dichtete und komponierte Berlioz die große Oper „Die Trojaner" (zwei Abende: „Die Eroberung Trojas" und „Die Trojaner in Karthago"), deren vollständige Aufführung er nicht erlebte; Bruchstücke wurden 1859 in Baden-Baden, der zweite Teil vollständig 1863 im Theatre lyrique zu Paris gegeben, verschwand aber nach

20 Aufführungen wieder. Die immer wieder gemachte Erfahrung, daß die Werke Berlioz' wohl vereinzelt mit leidlicher Wirkung zur Aufführung gebracht werden können, aber sich nicht dauernd in der Gunst halten, erklärt sich vollständig daraus, daß dieselben durch eine Menge geistvoller Details fesseln, aber bei wachsender Bekanntschaft den Mangel einer im Großen formenden Hand vermissen lassen.

Die Gesamtzahl der veröffentlichten Werke Berlioz' erreicht nicht 30; doch sind dieselben fast alle größeren Umfangs: drei Opern (Benvenuto Cellini, Beatrice und Benedict, Die Trojaner), je ein Requiem und Tedeum, fünf Symphonien und Chorsymphonien (Symphonie fantastique und deren Fortsetzung Lélio, Symphonie funèbre et triomphale, Harold en Italie und Roméo et Juliette), neun Ouvertüren (Waverley, Femrichter, König Lear, Rob Roy, Der Corsar, sowie zwei zu der Oper Benvenuto Cellini [die zweite unter dem Sondertitel „Carnaval romain"] und zu „Beatrice und Benedict" und zu „Die Trojaner in Karthago"), die dramatische Legende „Fausts Verdammnis", das Oratorium „Die Kindheit Christi", die Kantaten „Der fünfte Mai", „L'Imperiale" und „Le Temple universel" (diese beiden zur Eröffnung der Industrieausstellungen von 1855 und 1867), die Chorballade „Sara la baigneuse" und die Chöre mit Orchester "Tristia" (beim Tode seiner ersten Frau: Méditation religieuse, Ballade und Trauermarsch für Ophelia) und Vox populi (La menace de France für Doppelchor und Hymne à la France, fünfstimmig); dazu kommen endlich eine Violinromanze op. 8 (Rêverie et caprice und eine Anzahl kleinerer Gesangssoli: La captive (für Alt und Orchester); Les nuits d'été (sechs Lieder mit Klavier); Irlande (neun Gedichte von Thomas Moore für 1—6 Stimmen mit Klavier); Fleurs des landes [Heideblumen] (für 1—2 Stimmen mit Klavier); Feuillets d'album (sechs Lieder für 1—2 Stimmen mit Klavier) ꝛc. Auch instrumentierte Berlioz Webers „Aufforderung zum Tanz", Schuberts „Erlkönig", die Marseillaise und einen Marsch von Leopold von Meyer. Eine die Einzelausgaben zusammenfassende und ergänzende Gesamtausgabe der Werke Berlioz' hat die Firma Breitkopf & Härtel in Angriff genommen. Den Schriften Berlioz' haben wir noch nachzutragen seine bis 1854 reichenden „Memoiren", die 1870 erschienen

(sie enthalten seine Reiseberichte). Seine Briefe sammelte und veröffentlichte Daniel Bernard „Correspondence inédite“ (1879, Briefe aus dem Jahre 1819—1868); „Lettres intimes“ brachte noch 1882 Charles Gounod ans Licht. Biographische Arbeiten über Berlioz verdanken wir Adolphe Jullien („Hector Berlioz“ 1882, eine wertvolle, gründliche Arbeit), Hippeau (Berlioz l'homme et l'artiste 1883—85, 3 Bände und Berlioz et son temps 1892), Richard Pohl („Hector Berlioz, Studien und Erinnerungen“ 1884, gelegentliche Aufsätze, aber am Schluß chronologische Notizen), Ernst (L'oeuvre dramatique de Berlioz 1884) und Prodhomme (Le cycle Berlioz 1898). Denkmäler wurden Berlioz 1886 in Paris und 1890 in Côte St. André errichtet. Eine auffallende plötzliche Steigerung erfuhr die Wertschätzung Berlioz' in seinem Vaterlande nach dem deutsch-französischen Kriege, offenbar durch das begreifliche patriotische Bestreben, dem Dominieren der Musik deutscher Meister einen französischen entgegenzustellen. In Deutschland wurde speziell der 1859 begründete „Allgemeine deutsche Musikverein“ der Träger einer immer von neuem einsetzenden Propaganda für die Ideen des französischen Begründers der Programmmusik.

§ 3. Fel. David. Ernest Reyer. César Franck.

In die Fußstapfen Berlioz trat zunächst der ihm beinahe gleichalterige Félicien David, als Komponist eine kaum minder interessante Erscheinung als Berlioz selbst und durch die zufällige Schickung der Umstände Berlioz' Nachfolger als Mitglied der Akademie und als Bibliothekar am Konservatorium. David wurde am 13. April 1810 zu Cadenet im Departement Vaucluse geboren und starb am 29. August 1876 zu St. Germain en Laye. Seine erste musikalische Erziehung erhielt er als Chorknabe an der Kathedrale zu Aix, wohin die Familie bald verzog, und wo er das Jesuitengymnasium besuchte, nach dessen Absolvierung er wegen Mangel an Subsistenzmitteln in das Bureau seines Schwagers, eines Rechtsanwalts, als Schreiber eintrat. Inzwischen hatte er sich aber soweit musikalisch fortgebildet, daß ihm bereits mit 18 Jahren die zweite Kapellmeisterstelle am Theater übertragen wurde, die er 1829 mit der des Kapellmeisters

an der Erlöserkirche vertauschte. 1830 eilte er mit einer mageren Unterstützung von 50 Franken monatlich seitens eines Oheims nach Paris und wurde von Cherubini, der seine kirchlichen Kompositionen mit Wohlgefallen durchsah, ins Konservatorium aufgenommen. Durch Privatunterricht in der Harmonielehre bei Reber erreichte er es, bereits nach einem halben Jahre aus der Harmonieklasse Millots in die Kontrapunktklasse von Fétis übergehen zu können, unter dessen Leitung er schnell vorwärts kam. Seinen Unterhalt bestritt er nach Wegfall von seines Oheims Zuschuß durch Erteilung von Privatunterricht. 1831 schloß er sich mit Begeisterung den sozialistischen und religiösen Theorien des Saint-Simonismus und des Père Infantin an und trat, als die Sekte wegen bedenklicher Entartung 1833 aufgehoben wurde, mit einer Anzahl anderer Anhänger derselben eine Reise nach dem Orient an, die ihn über Konstantinopel und Smyrna nach Aegypten und Palästina führte. Die Eindrücke und Erfahrungen dieser Orientreise spiegeln sich in den zum großen Teile orientalische Scenerie zeigenden nun folgenden Kompositionen Davids. Seine erste Publikation nach der Rückkehr (1835) war eine Sammlung „Mélodies orientales" für Klavier, die aber nicht gleich die verdiente Beachtung fand. In ländlicher Zurückgezogenheit im Hause eines Freundes verlebte er die nächsten Jahre, fleißig schaffend, zunächst besonders auf dem Gebiete der Kammermusik (einen Cyklus von 24 Stücken für Streichquintett unter dem Titel „Les quatre saisons", zwei Nonette für Blasinstrumente, auch zwei Symphonien, von denen die erste in F 1838 in Paris mit geringem Erfolg zur Aufführung kam). 1841 tauchte er wieder in Paris auf, erregte zunächst die Aufmerksamkeit durch einige seiner von dem Tenoristen Walter zum Vortrag gebrachten Lieder, stellte sich aber 1844 in einem Konservatoriumskonzert mit seinem berühmtesten Werke, der Symphonie-Ode „Le désert" (Die Wüste) neben Berlioz als entschiedener Repräsentant der Programmmusik. Der Form nach gehört die „Wüste" in eine Kategorie mit Berlioz' „Lélio", sofern Orchestersätze mit Chören und verbindender Deklamation wechseln, sticht aber freilich durch inhaltliche Einheitlichkeit vorteilhaft gegen Berlioz' Werke ab. Das geschickt durchgeführte Programm schildert die Schicksale einer Karawane beim Durchqueren der Wüste und bietet passende Gelegenheit zur Verwertung

originaler arabischer Melodien (Gesang des Muezzin, Tanz der Almeen u. s. w.), die David wohl zu nutzen verstand. In einer bis dahin unerhörten Weise wußte er seinem Werke ein fremdländisches Kolorit zu geben, wodurch dasselbe einen nachhaltigen Eindruck machte und ihn als einen echten Romantiker vorstellte. Keins der weiter folgenden Werke Davids vermochte den Erfolg der in drei Monaten geschriebenen „Wüste" zu überbieten oder auch nur zu erreichen. Wie Berlioz unternahm auch David 1845 eine Reise nach Deutschland und dirigierte Aufführungen der „Wüste" in Leipzig, Berlin, Breslau und Frankfurt a. M., die aber mit Reserve aufgenommen wurden. Ein Oratorium „Moses", das er auf dieser Reise für Wien schrieb, zeigte einen solid geschulten Tonsatz; aber da dasselbe nichts von den neuen Reizmitteln der „Wüste" entfaltete, so fiel es auch in Paris 1846 gegen diese ab. David versuchte es mit einer zweiten Chorsymphonie „Christoph Kolumbus" (1847) mit nicht viel besserem Effekte. Ein Mysterium „Eden" (1848 in der Großen Oper) kam unglücklicherweise in einer Zeit heftigster politischer Erregung heraus und fand das Publikum nicht in der erforderlichen Aufnahmefähigkeit vor. Mehrere erneute Versuche, auf der Bühne festen Fuß zu fassen (in der komischen Oper: „La perle du Brésil" 1851, „Lalla Rookh" 1862, „Le Saphir" 1865; in der Großen Oper „Herculanum" 1859), führten trotz guter Aufnahme besonders der ersten Oper nicht zu dem gewünschten Ziele. Die mehr lyrisch kontemplative und ekstatische als dramatische Natur Davids stand einem entschiedenen Bühnenerfolge desselben im Wege. Doch genoß David fortgesetzt eines hohen Ansehens; Napoleon III. bewilligte ihm 1860 einen Jahresgehalt von 2400 Franken und als 1867 der von Napoleon I. ausgesetzte große Staatspreis „für das bedeutendste Kunstwerk oder die bedeutendste wissenschaftliche Leistung der letzten zehn Jahre" zur Vergebung gelangte, wurde derselbe David mit 60 von 104 Stimmen der Akademie zuerkannt (für die Oper „Herculanum" aber „zugleich als Anerkennung des gesamten Schaffens Davids").

An David reiht sich als Geistesverwandter zunächst wiederum Louis Etienne Ernest Rey, genannt Reyer, an (nicht zu verwechseln mit dem 1832 geborenen Komponisten gefälliger Instrumental- und Vokalsachen Etienne Rey). Ernest Reyer, geboren 1. Dezember

1823 zu Marseille, als Klavierspieler Schüler seiner Tante, der bekannten Pianistin und Komponistin Madame Farrenc (1804—75) in Paris, als Komponist Autodidakt. 1864 übernahm er als Nachfolger Berlioz' das Musikfeuilleton des Journal des Debats, 1876 wurde er an Stelle Davids in die Akademie gewählt, erscheint also auch äußerlich an beide direkt angeschlossen (Musikalische Aufsätze Reyers erschienen 1875 gesammelt als „Notes de musique"). Von Reyers Kompositionen ist hier in erster Linie „Le Selam" (1850) zu nennen, eine Ode-Symphonie orientalischer Physiognomie wie Davids „Wüste"; auch seine letzte große Oper „Salammbo" (Brüssel 1890 und Paris 1892, Text nach Pierre Loti) gehört durch ihr Sujet hieher. Im übrigen hatte er besonders Erfolg als Komponist komischer Opern („Maître Wolfram" 1854; La statue 1861 [beide im Theatre lyrique] und „Erostrate" Baden-Baden 1862, in Paris erst 1871). Seine große Oper „Sigurd" lag lange Jahre fertig ehe sie 1884 zuerst in Brüssel den Weg auf die Bühne fand; die Pariser Bühne hat sich trotz der Schätzung Reyers durch seine Landsleute als eines der Hauptrepräsentanten der Romantik gegenüber seinen Werken immer ziemlich schwer zugänglich erwiesen.

Während Reyer noch heute unter den Lebenden weilt, ist der dritte der Nachfolger Berlioz' in seinem Vaterlande César Franck, seit zehn Jahren heimgegangen. Ebensowenig wie Reyer und David ist Franck ein persönlicher Schüler Berlioz', hat sich aber der durch Berlioz inaugurierten Richtung in nicht zu verkennender Weise angeschlossen. Viele seiner Werke wurden erst nach seinem Tode bekannt und die Komposition der Mehrzahl derselben fällt in die Zeit, wo bereits Liszt die Führung der neuen Richtung übernommen hatte, so daß man Franck ebensogut einen Nachfolger Liszts nennen kann. César Auguste Franck ist am 10. Dezember 1822 zu Lüttich geboren und starb am 9. November 1890 in Paris. Seine Ausbildung erhielt er am Konservatorium zu Lüttich und 1838 bis 1841 in Paris (Zimmermann, Leborne, Benoist). Seit 1843 hatte er seinen festen Wohnsitz in Paris, wo er mehrere Organistenposten bekleidete und 1872 Nachfolger Benoists als Orgelprofessor am Konservatorium wurde. Als Komponist der Berlioz-Lisztschen Richtung dokumentiert sich Franck durch seine zum Teil starken Ab-

weichungen vom Usus der Formgebung, indem er an Stelle des Aufbaues weiter ausgeführte Themen und ihrer Kombination die Arbeit mit kurzen Motiven setzt, wodurch seine Kammermusikwerke einen mehr improvisations- oder phantasieartigen Charakter erhalten, teils durch Aufsuchung besonderer Farbenwirkungen durch seltenere Instrumentenkombinationen (z. B. in seiner Messe op. 12 für drei Stimmen mit Orgel, Harfe und Cello), teils durch offenes Ergreifen des Banners der Programmmusik (symphonische Dichtungen: „Les Eolides“ 1876, „Der wilde Jäger“ 1883, „Les Djinns“ 1884 [für Klavier und Orchester], „Psyche“ 1887 [Orchester und Chor]). Franck hält sich aber fern von dem Abstrusen und beabsichtigt Häßlichen, das bei Berlioz so oft abstoßend wirkt. Am wenigsten tritt sein Heraustreten aus den überkommenen Formen hervor in seiner D-dur-Symphonie (1889) und den Oratorien „Ruth“ (1846), „Redemption“ (1872); „Les Béatitudes“ (1880) und „Rebekka“ (1881). Sein Name wurde im Auslande zuerst weiteren Kreisen geläufig durch häufige Aufführungen der „Seligpreisungen“ (Béatitudes), in denen ein intensives religiöses Empfinden in gewählter Tonsprache sich äußert. Auch einige Orgelkompositionen, Klavierkompositionen in einem ernsten, selbst die Formen Bachs nicht verschmähenden Stile, desgleichen einige geistliche Gesänge mit Orgel und Instrumenten verdienen Beachtung. Seine beiden Opern „Hulda“ (1885) und „Ghiselle“ (1888) blieben liegen und wurden erst nach seinem Tode ohne größeren Erfolg (zuerst in Monte Carlo) insceniert. Ergänzend sind noch zu nennen die Komposition des 150. Psalms für Chor und Orchester, „La procession“ für Soli, Chor und Orchester, je ein Klavierquintett und Klavierquartett, vier Klaviertrios, eine Violinsonate sowie geistliche und weltliche a cappella-Chöre. Einige Kompositionen Francks sind noch nicht im Druck erschienen (u. a. ein Oratorium „Der Turm von Babel“). Eine große Zahl von Franck gebildete Schüler ehrt sein Andenken. Monographien über Franck schrieben: A. Cocquard (1891) und E. Destranges (L'oeuvre lyrique de César Franck 1897).

Elftes Kapitel.

Franz Liszt.

§ 1. Das Ende des Virtuosentums. (Paganini.)

In einem Gedenkblatt, welches Franz Liszt 1841 dem soeben heimgegangenen Paganini widmete, sprach er bestimmt und rückhaltslos die Ueberzeugung aus, daß Paganinis Tod das Ende des Virtuosentums bedeute*). „Ich sage es ohne Zögern: kein zweiter Paganini wird auferstehen. Das wunderbare Zusammentreffen eines riesigen Talents mit allen zu seiner Apotheose geeigneten Umständen wird als vereinzelter Fall in der Kunstgeschichte erscheinen. Ein Künstler, der sich heutigentags wie Paganini bestreben wollte, mit absichtlich umgeworfener Hülle des Geheimnisses die Geister in Erstaunen zu versetzen, würde keine Ueberraschung mehr erzielen und — vorausgesetzt auch, er sei im Besitze eines unschätzbaren Talentes — die Erinnerung an einen Paganini wird ihn des Charlatanismus und des Plagiats beschuldigen. Uebrigens verlangt das Publikum zur Zeit andere Dinge von dem Künstler, dem es hold sein will, und nur auf ganz entgegengesetztem Wege wird er gleichen Ruhm erringen und gleiche Macht.... Möge der Künstler der Zukunft mit freudigem Herzen auf eine eitle egoistische Rolle verzichten, welche, wie wir hoffen, in Paganini ihren letzten glänzenden Vertreter gefunden; möge er sein Ziel in und nicht außer sich setzen und ihm die Virtuosität Mittel, nie Zweck sein!"

*) Lina Ramann, „Franz Liszt", 1. Bd. S. 174.

Liszts Voraussagung hat sich bewahrheitet; wie viele Hunderte auch noch nach Paganini versucht haben, gleich ihm durch technische Glanzleistungen zu einem ähnlichen Königtum im Konzertsaale zu gelangen, keiner von ihnen hat das Ziel erreicht. Wohl aber ist der von Liszt gezeigte „entgegengesetzte Weg" allmählich von mehr und mehr ernsthaft strebenden Künstlern betreten worden, nämlich „die Kunst nicht als bequemes Mittel seiner egoistischen Vorteile und unfruchtbaren Berühmtheit aufzufassen, sondern als eine sympathische Macht, welche die Menschen vereint und miteinander verbindet, das eigene Leben auszubilden zu jener hohen Würde, die dem Talent als Ideal vorschwebt, den Künstlern das Verständnis zu öffnen für das, was sie sollen und was sie können, die öffentliche Meinung zu beherrschen durch das edle Uebergewicht eines hochsinnigen Lebens und in den Gemütern die dem Guten so nahe verwandte Begeisterung für das Schöne zu entzünden und zu nähren". Thatsächlich ist mit Paganini die Aera der Virtuosen, die in diesem Wundermanne gipfelt, vorüber und an ihrer Stelle tritt diejenige der Interpreten. Fr. J. Fétis, dem wir ein mit lebhaftem Interesse und uneingeschränkter Bewunderung seiner Virtuosität abgefaßtes Lebensbild Paganinis verdanken *), in welchem besonders die eiserne Konsequenz, mit welcher Paganini seine Technik immer höher zu treiben wußte, betont ist, bestätigt doch ausdrücklich, daß Paganini zu den großen Interpreten nicht gehörte, daß derselbe im Vortrage Rodescher und Kreutzerscher Konzerte und auch im Quartettspiel sich immer als ein Spieler zweiten Rangs erwies und den guten mittleren Durchschnitt nicht erreichte. Andererseits erzählt zwar Fétis mehrere Fälle, wo Paganini auch im Vomblattspiel von Werken mit gehäuften Schwierigkeiten unerhörtes leistete; offenbar war er also vielen Virtuosen unserer Tage, deren Fähigkeiten über ein eingespieltes Repertoire nicht hinausreichen, durch wirkliche musikalische Begabung weit überlegen, aber — es fehlte ihm gänzlich die Fähigkeit der Selbstentäußerung, er war immer der von Liszt scharf gegeißelte Egoist und seine technische Meisterschaft ordnete sich nicht höheren künstlerischen Idealen unter, sondern hatte nur die eigene Schaustellung zum Zwecke. Deshalb erregte sein Spiel wohl lärmende Beifallskundgebungen und ein

*) Notice biographique sur Niccolo Paganini (1851).

Staunen über ganz unbegreiflich erscheinende Kunststücke, niemals aber jenes Vergessen des Vortragenden über die durch ihn enthüllten Schönheiten der Kunstwerke, niemals auch wirkliche Rührung durch schlichte Wahrheit des Empfindens. Dabei war er aber als Komponist keineswegs ohne eine Eigenart und wirkliche Schöpferkraft; der Komponist Paganini fordert in mehr als einer Beziehung zur Vergleichung mit Berlioz heraus, mit dem auch der Mensch sogar in seiner äußeren Erscheinung mancherlei Verwandtes zeigt. Wie Berlioz durch das einseitige Hinstreben nach neuen Instrumentaleffekten und Farbenwirkungen von der formalen Gestaltung abgelenkt wurde, so trachtete Paganini nach Häufung technischer Schwierigkeiten in seinen Violinsoli und nach Auffindung nicht dagewesener und auch alle Violinspieler verblüffender Kombinationen und Manieren und vernachlässigte darüber die Kultivierung einer rührenden schlichten Kantilene. Mit seiner Erweiterung des Gebrauchs der Flageoletttöne hat er unzweifelhaft Berlioz zu ähnlichen Bildungen die Anregung gegeben und die betreffenden Kapitel in Kastners und Berlioz' Instrumentationslehre würden wohl ohne Paganini ganz anders aussehen. Mit seinen noch heute angestaunten Mischungen von gestrichenen und Pizzicatotönen in rapidesten Passagen stellte er aber Ausnahmsbildungen hin, welche in einer allgemeinen Instrumentationslehre überhaupt keine Stelle finden konnten, da die halsbrechende Schwierigkeit ihrer Ausführung eine allgemeine Anwendung gänzlich ausschließt. Die Sorge, daß man ihm seine Künste absehen und sie nachmachen könnte, hat Paganini veranlaßt, die Mehrzahl der Kompositionen, mit denen er seine elektrisierenden Wirkungen hervorbrachte, nicht zu veröffentlichen (etwas ähnliches berichtet man von Meyerbeer*), der in jungen Jahren als Pianist ebenfalls durch Manieren verblüffte, die er geheim hielt und die nie bekannt geworden sind, weil er später sein Pianistentum vergaß. Aber schon seine als op. 1 veröffentlichten „24 Caprici per il violino solo, dedicati agli artisti" machten auch als Erscheinung in der Litteratur (1831) ein außerordentliches Aufsehen und reizten Robert Schumann (op. 3 „Studien nach Capricen von Paganini" und op. 10 „Konzertetüden nach Capricen von Paganini") und Franz Liszt (Bravourstudien nach Paganinis Capricen, 2. Aus-

*) Vgl. H. Mendels „G. Meyerbeer", S. 18.

gabe als Grandes Etudes de Paganini) zu Uebertragungen und Nachbildungen derselben für Klavier.

Niccolo Paganini ist am 27. Oktober 1782 zu Genua geboren und starb am 27. Mai 1840 zu Nizza. Das Violinspiel begann er bereits im frühesten Knabenalter. Den Grund zu seiner Virtuosität scheint der Violinist Giacomo Costa in Genua gelegt zu haben, der ihn während mehrerer Jahre unterrichtete. Als er 1796 auf Anraten Sachverständiger von seinem Vater zur letzten Ausbildung nach Parma zu Alessandro Rolla gebracht wurde, war er bereits ein fertiger Künstler von ausgesprochener Selbständigkeit, der seinen Lehrer durch seine selbstgefundenen Neuerungen in nicht geringe Verlegenheit setzte. Nach kaum sechs Monate währendem Aufenthalt in Parma, wo ihn gleichzeitig Ghiretti im Kontrapunkt unterwies, schloß daher Paganini seine Schulstudien ab und machte seine erste Konzertreise durch die Hauptstädte der Lombardei. Allmählich verbreitete er zunächst sein Renommee in Oberitalien, nachdem er sich von der väterlichen Autorität ganz emanzipiert und auf eigene Füße gestellt hatte. Aber schon in seinem Jünglingsalter zeigte er die zeitlebens für ihn charakteristische Neigung, jahrelang aus der Oeffentlichkeit zu verschwinden, um mit neuen Ueberraschungen, die er inzwischen vorbereitet, wieder aufzutauchen. Ein leidiger Hang zum Hazardspiel beherrschte ihn durch eine Reihe von Jahren seiner ersten Periode als reisender Virtuose; überhaupt führte er ein sehr ungebundenes Leben, dem auch Liebesabenteuer nicht fehlten. Doch ist an all' den Sagen, die sich späterhin bildeten und ihn mit dunkeln Schleiern umwoben, daß er eine Geliebte oder aber seinen Rivalen ermordet habe und darum lange eingekerkert worden sei u. s. w., nichts Wahres; den Anlaß zu solchen Schauer-Erzählungen gab seine extraordinäre Virtuosität und die seltsame Thatsache, daß er diesseits der Alpen erst verhältnismäßig spät, nämlich erst 1828 (in Wien), also im Alter von 44 Jahren, auftauchte, und zufolge seines immer wiederholten längeren Verschwindens aus der Oeffentlichkeit ein eigentliches Vorleben von ihm nicht bekannt war. Während der Jahre 1805—1808 war er als Konzertmeister am Hof zu Lucca angestellt, lebte zeitweilig in Mailand (1813—14), Rom (bis 1817), immer wechselnd zwischen einer Serie Aufsehen machender Konzerte und Jahre währendem Verstummen. Erst 1819 erschien er auch

in Neapel. 1816 mußte er seine Kräfte mit dem französischen Geiger Lafont (1781—1839) und 1817 in Piacenza mit Lipinski messen — derartigen Konkurrenzen ging er sonst nach Möglichkeit immer aus dem Wege. Mit dem Auftreten Paganinis in Wien (29. März 1828) war sein europäischer Ruf entschieden. Ein ganz ähnlicher Paroxysmus wie sechs Jahre vorher beim Eintreffen Rossinis erfaßte das Publikum, und selbst die Violinisten Wiens (Mayseder, St. Lubin, Jansa, Böhm) gestanden zu, daß dieser Grad von Virtuosität unerhört sei. Die Stadt Wien überreichte Paganini eine goldene Medaille, der Kaiser ernannte ihn zum Kammervirtuosen, und lawinenartig wälzt sich nun der Ruhm des Königs der Spielleute über den Norden Europas, zunächst Oesterreich und Deutschland. Im März 1831 traf Paganini in Paris ein, wo der Enthusiasmus den Siedepunkt erreichte, im Mai ging er nach England und raffte in den Jahren bis 1834 in Großbritannien, Belgien, Holland und Frankreich Reichtümer zusammen, die ihn in stand setzten, bei der Rückkehr nach Italien sich in der Umgebung von Genua weitausgedehnten Landbesitz zu erwerben, so daß er seinem einzigen Sohne Achille (die Mutter war die Sängerin Antonia Bianchi) mehrere Millionen hinterließ. 1836 kehrte er noch einmal nach Paris zurück, wo ein „Casino Paganini" ins Leben treten sollte, nominell ein Konzertunternehmen, aber mit dem Hintergrunde einer Spielbank. Das Unternehmen wurde polizeilich inhibiert und Paganini, dessen seit Jahren sich entwickelndes Kehlkopfleiden ihm bereits unmöglich machte, aufzutreten, wurde von dem Unternehmer eingeklagt, Schadenersatz zu leisten; der Prozeß endete um die Zeit von Paganinis Tode mit der Verurteilung Paganinis zur Zahlung von 50000 Franken. 1839 mußte Paganini zur Linderung seines Leidens ein südliches Klima aufsuchen und ging zunächst nach Marseille, von da aber nach Nizza, wo er starb. Da der Tod schneller eintrat, als man erwartet hatte, so war versäumt worden, ihn mit den Tröstungen der Religion zu versehen; daraufhin verweigerte der Bischof von Nizza das kirchliche Begräbnis. Erst auf dem Wege richterlicher Entscheidung durch mehrere Instanzen wurde endlich die Erlaubnis zur Beerdigung mit den kirchlichen Ehren zu Gajona bei Genua, wo eines der Landgüter Paganinis lag, erstritten. In der Zwischenzeit, die fünf Jahre betrug, war der Sarg mit Paganinis Gebeinen zunächst nach Villa-

franca und von da nach dem Landgute Polcenera bei Genua gebracht, wo sich allerlei Spukgeschichten von nächtlichen klagenden Musikerscheinungen bildeten. So verfolgte die Legendenbildung den Künstler, dessen Eindruck auf die Hörer überall als ein dämonischer*) geschildert wird, selbst noch über das Grab hinaus. Seine Lieblingsgeige, eine prachtvolle Guarneri del Gesù, Geschenk eines Privatmanns in Livorno, als er einst seine Violine im Hazardspiel verloren hatte, vermachte Paganini seiner Vaterstadt Genua, welche dieselbe im Museum aufbewahrt. Bei Lebzeiten Paganinis erschienen von seinen Kompositionen außer den Capricen op. 1 nur 12 Sonaten für Violine und Guitarre op. 2—3 und drei Quartette für Streichtrio mit Guitarre op. 4—5, welche sämtlich vor 1805 entstanden, als Paganini mehrere Jahre auf dem Schlosse einer italienischen Kontessa lebte und angeblich die Violine vorübergehend mit der Guitarre vertauscht hatte. Nach seinem Tode erschienen zwei Violinkonzerte (op. 6 Es-dur mit um einen Halbton höher gestimmter Violine und op. 7 H-moll mit dem berühmten Rondo à la clochette), ein Konzertallegro Moto pepetuo op. 11 und einige Variationenwerke, darunter „Le streghe“ op. 8, deren Titel („Die Hexen“) keinerlei programmmatischen Sinn hat, sondern dem Titel einer Oper Simon Mayrs entspricht, welcher das Thema entnommen ist. Eine ausführliche Darstellung von Paganinis Leben gab G. C. Conestabile („Vita di N. P.“ 1851); speziell mit einer Darlegung der Eigenart des Virtuosen Paganini beschäftigte sich C. Guhr „Ueber Paganinis Kunst, die Violine zu spielen“ (1829).

Die Nachwirkung der Richtung Paganinis auf das technisch Brillante und Blendende ist in der französischen und belgischen Geiger-

*) Es sei hier nur der Bericht Ad. B. Marx' über Paganinis erstes Auftreten in Berlin kurz angezogen, welcher meisterlich die äußere Erscheinung des Künstlers porträtiert (Erinnerungen II. S. 75). „Irgend eine Ouvertüre war gespielt worden. Unhörbaren Schritts, unvorgesehen, einer Erscheinung gleich war er an seine Stelle gelangt und schon tönte, sprach seine Geige zu der Menge, die noch atemlos hinstarrte nach dem totenbleichen Manne mit den tief eingesunkenen, wie schwarze Diamanten aus dem bläulichen Weiß hervorfunkelnden Augen, mit der überkühn gezeichneten römischen Nase, mit der hochgewölbten Stirn, die sich aus dem schwarzen, wild durcheinander geworfenen Lockengewirr des Haupthaares hervorhob ... der Mann erschien ein Verzauberter und wirkte verzaubernd, nicht auf mich allein, auf diesen oder jenen, sondern auf alle.“

schule der Folgezeit deutlich zu spüren, während in Deutschland unter dem Einflusse Spohrs mehr und mehr das Ideal der würdigen Interpretation der Meisterwerke und des Weiterschaffens im Sinne der großen Meister in den Vordergrund trat. Nur ein Italiener ist als persönlicher Schüler Paganinis hier zu nennen, nämlich Camillo Sivori (geb. 25. Oktober 1815 zu Genua, gest. 18. Februar 1894 daselbst), der im Alter von 6—10 Jahren Paganinis Unterricht genoß und besonders in der Zeit 1839—50 mit großem Erfolge reiste (auch in Nord- und Südamerika); Sivoris technische Leistungen waren hervorragende, aber es fehlte ihm die bestrickende dämonische Gewalt seines Lehrers und mit eigenen Kompositionen kam er über verunglückte Nachahmungen Paganinis nicht hinaus. Mit Antonio Bazzini (1818—1897) wendet sich auch das italienische Violinspiel wieder einer gediegeneren Richtung zu; auch hat sich der Komponist Bazzini durch eine Reihe von Kammermusikwerken einer nobeln Haltung (sechs Streichquartette, ein Streichquintett) einen wohlklingenden Namen gemacht. Für die französischen und belgischen Violinvirtuosen und Komponisten gilt eine Charakteristik, die J. v. Wasielewski*) etwas allzu allgemein für die französischen Musiker aufstellt: „Der Franzose besitzt — die Ausnahmen zugegeben — keine wahrhaft innerliche Musikanlage; er schafft und genießt mehr mit dem Kopfe als mit dem Herzen und ist daher einer tiefen, hingebenden Empfindung nicht leicht fähig. Dagegen hat er offenen Sinn für den musikalisch elementaren Wohlklang. Dazu kommt eine stark ausgeprägte Vorliebe für scharf zugespitzte Ueberraschungen, für Raffinements aller Art, für elegante Glätte und in Betreff des Ausdrucks ebenso für das süßlich parfümierte Sentiment, als für ein gewisses hohles, doch mit Bravour vorgebrachtes Pathos. Dies alles ist es denn auch, was das neuere französische Violinspiel insbesondere kennzeichnet. Die gehaltvolle Würde, schöne Einfachheit und Noblesse, wodurch die Leistungen der Hauptträger dieser Schule hervorragten (Rode, Kreutzer, Baillot), war eine vorübergehende, dem unwiderstehlichen Einflusse Viottis entsprungene Erscheinung.“ Schon Charles Philipp Lafont (1781—1839), ein Schüler von Rode und Kreutzer, ist eins der ersten Beispiele für jenes Reise-

*) „Die Violine und ihre Meister“, 3. Aufl., S. 485.

virtuosentum, das durch Jahre währendes, mühsames Ueben eines aus wenigen Stücken bestehenden Repertoires Ausnahmeleistungen erzwingt, in denen das gesamte Können des angestaunten Künstlers beschlossen ist. Das ist der traurige Rest des Virtuosentums älterer Art, das bei aller Anfechtbarkeit der Richtung auf das Aeußerliche und Bestechende, doch eine respektable Seite in seiner Universalität, in der technischen Unfehlbarkeit seiner Vertreter auch gegenüber überraschenden Aufgaben des Augenblicks hatte. Das Virtuosentum der Folgezeit wird dagegen mehr und mehr Dressur und geht damit mehr und mehr des Nimbus verlustig, der früher seine Hauptrepräsentanten umgab. Immer deutlicher sondern sich die ihr Können in den Dienst der wahren Kunst stellenden Meister nicht nur der Violine, sondern auch des Klaviers und anderer Instrumente von den in den Irrbahnen des von Liszt so scharf gegeißelten egoistischen Virtuosentums weiter wandelnden Produzenten und Reproduzenten einer minderwertigen Musik, die nur den Zweck hat, durch Akrobatenkünste zu imponieren; dieser letztere Zweig der Litteratur treibt zwar noch eine Zeit lang üppige Blüten, verfällt aber mehr und mehr der Geringschätzung seitens der ernsten Pfleger der Kunst. Die Namen Charles Auguste de Bériot (1802—70), Henri Vieuxtemps (1820 bis 1881), François Hubert Prume (1816—49) und Hubert Léonard (1819—90), sämtlich der von der Pariser mit de Bériot abgezweigten belgischen Schule angehörend, sind die Hauptvertreter des immer mehr in Nichtigkeiten aufgehenden Virtuosentums.

Wie aber auch diese vier nicht nur reisende Virtuosen, sondern zugleich vielbeschäftigte Konservatoriumslehrer waren und als solche wiederum nicht nur egoistische Virtuosen großzogen, sondern auch tüchtige Orchester- und Quartettspieler, so sind noch mehr Männer wie Delphin Alard (1815—88) François Antoine Habeneck (1781—1869), Jaques Feréol Mazas (1782—1849), Ernest Deldevez (1817 bis 1897), Lambert Joseph Massart (1811—92), Charles Dancla (geb. 1818), Leopold Dancla (1823—95), Jean Pierre Maurin (1822—94), Jules Auguste Garcin (1830—96) mit Anerkennung zu nennen als Bewahrer und Förderer der Kunst des Violinspiels, als Lehrer und Orchesterleiter. In Deutschland ist bereits vor Spohrs epochemachender Thätigkeit als Lehrer eine ernstere Richtung im Virtuosenspiel im Gange, die mit ihren Wurzeln weit zurückreicht

und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders in Mannheim und München (die Stamitz, die Fränzl, die Toëschi, die Eck) erstarkt war, aber auch in Dresden durch die Schüler Pisendels und in Berlin durch diejenigen der Benda guten Boden hatte. Von Franz Bendas Schüler Karl Haack (1757—1819) wurden die tüchtigen Virtuosen Karl Möser (1774—1851), Ferd. Aug. Seidler (1778—1840) und Louis Wilhelm Maurer (1789—1878) ausgebildet, von denen der letztgenannte durch sein Quadrupelkonzert für vier Violinen mit Orchester noch heute lebendig ist. Möser war u. a. der Lehrer von Karl Friedrich Müller (1797—1873), des Begründers des älteren Müller-Quartetts (mit drei Brüdern 1831 bis 1855) und Vater der Mitglieder des jüngeren Müller-Quartetts (1855—73; beide Quartette erlangten durch ihre Reisen Bedeutung durch Verbreitung guter Kammermusik).

Ausläufer der Mannheim-Münchener Schule sind die Gebrüder Moralt, deren Quartett vor demjenigen der älteren Gebrüder Müller sich Verdienste erwarb, sowie Anton Bohrer (1783—1852) und Thomas Täglichsbeck (1799—1867). Eine etwas mehr nach der virtuosen Seite hinneigende Schule erstand in Wien und sandte ihre Schüler in die Welt; die Altmeister derselben sind: Schuppanzighs Schüler und Genosse Joseph Mayseder (1789 bis 1863), dem Miska Hauser (1822—87) seine Ausbildung verdankte und Joseph Böhm (1795—1876), der besonders durch seinen Schüler Joseph Joachim berühmt wurde, aber auch Heinrich Wilhelm Ernst (1814—65), Georg Hellmesberger (1800 bis 1873) und Jakob Dont (1815—88) ausbildete, von denen die beiden letztgenannten wiederum eine Anzahl vortrefflicher Schüler bildeten, nämlich Hellmesberger seine beiden Söhne Georg (1830 bis 1852) und Joseph (1828—93, Vater des gleichnamigen Hofkapellmeisters) und Dont den noch heute in Petersburg wirkenden Leopold Auer (geb. 1845). Auch Edmund Singer (geb. 1831), Eduard Rappoldi (geb. 1839) und Ludwig Straus (geb. 1835) sind Schüler Böhms. Durch den Mannheimer Friedrich Wilhelm Pixis (1786—1842) kamen die Mannheimer Traditionen in die Prager Violinschule, deren Hauptrepräsentant sein Schüler Moritz Mildner (1812—65) wurde, der Lehrer von Ferdinand Laub (1832—75) u. a. Auch Heinrich August Matthäi (1781—1835,

seit 1817 Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters, und Leopold Jansa (1795—1875), der in London der Lehrer von Wilhelmine Neruda wurde, und Bernhard Molique (1803—69) sind hier in Ehren zu erwähnen. Als eine Parallelerscheinung Paganinis ist endlich der Norweger Ole Bull (1810—80) zu verzeichnen, der zwar nicht in gleich hohem Grade, aber doch ähnlich wie Paganini durch sein exzentrisches Wesen und seine Richtung auf das rein Virtuose Aufsehen machte und bis an die Schwelle des Greisenalters sein Virtuosenwanderleben über ganz Europa und Amerika fortsetzte.

Als der erste Geiger polnischer Nationalität erschien Joseph Lipinski (1790—1861) in der Arena, dessen Begegnung mit Paganini 1817 in Piacenza schon erwähnt wurde. Lipinski, der sich autodidaktisch an der Litteratur der älteren Meister gebildet hatte, zeichnete sich besonders durch Meisterschaft im mehrstimmigen Spiele aus. Lipinski war 1839—61 Konzertmeister in Dresden; er war kein Virtuose gewöhnlichen Schlages und auch als Komponist nicht ohne Kraft und Eigenart (sein Militärkonzert op. 21 ist noch lebendig).

Während das seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sich entwickelnde Virtuosentum auf Blasinstrumenten gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich abstirbt, erhebt sich dagegen das Violoncellvirtuosentum erst im 19. Jahrhundert bis zur Rivalität mit dem Violinvirtuosentum. Diese verhältnismäßig späte Entwicklung erklärt sich aus dem Umstande, daß erst 1770 durch den „Essai sur le doigté du violoncelle“ von Jean Louis Duport (1749—1819) das Violoncell eine vernünftige und höherer Entfaltung dienliche Applikatur erhalten hatte, welche allmählich allgemein durchdrang. Natürlich verging eine geraume Zeit, bis eine die neuen Fähigkeiten des Instrumentes voll ausnutzende Litteratur entstand. Zu den ersten Schöpfern einer eigentlichen Cellolitteratur zählen die Brüder Bernhard Stiastny in Prag (1760—1835) und Franz Johann Stiastny in Mannheim (1764 bis ca. 1820), Bernhard Romberg in Berlin und Hamburg (1767—1841), sowie die Brüder Pierre François Levasseur (1753—ca. 1820) und Jean Henri Levasseur (1765—1823, beide in Paris).

Halten diese älteren Meister noch mehr an den klassischen

Idealen fest, so leiten dagegen die in größerem Maßstabe Schüler bildenden nächsten Nachfolger derselben Nicolas Joseph Platel in Brüssel (1777—1835), Friedrich Dotzauer in Dresden (1783 bis 1860) und Joseph Merk in Wien (1795—1852) schnell zum eigentlich Virtuosenhaften über und zwar die Dresdener und Wiener Schule nicht minder als die Brüsseler und Pariser. Es entsteht nun eine Litteratur von lediglich auf den äußeren Effekt berechneten Vortragsstücken für Violoncell, die überwiegend durchaus auf dem niedrigen Niveau der „Salonmusik" steht, nur obendrein mit jenen unschönen rasselnden Arpeggien gespickt ist, die weniger bestechen als durch scheinbare Schwierigkeiten verblüffen. Die ‚Konzerte' stehen an Wert- und Stillosigkeit hinter den Salonstücken nicht zurück und Ausnahmen wie die musikalisch wertvollen Cellokonzerte von Schumann, Volkmann, auch Molique sind seltene Erscheinungen. Der Schule Dotzauers gehören an Friedrich August Kummer in Dresden (1797—1879), Karl Drechsler in Dresden (1800 bis 1873) und Karl Schuberth in Petersburg (1811—63) und in zweiter Linie Drechslers Schüler August Lindner in Hannover (1820—78), Friedrich Grützmacher in Dresden (geb. 1832), Bernhard Coßmann in Frankfurt a. M. (geb. 1822), Georg Goltermann in Frankfurt a. M. (1824—1898) und Julius Goltermann in Stuttgart (1825—1876), sowie K. Schuberths Schüler Karl Davidoff in Petersburg (1838—1889); in dritter Linie Jul. Goltermanns Schüler David Popper (geb. 1843). Schüler Merks sind Christian Kellermann in Kopenhagen (1815 bis 1866) und Joseph Menter in München (1808—56). In Paris thun sich hervor die Schüler von L. P. M. Norblin (1781—1854): Felix Battanchon (1814—1893), Prosper Seligmann (1817 bis 1882) und der gediegene Auguste Franchomme (1808—84). Ihren Gipfelpunkt erreicht aber die Cellovirtuosität in der Brüsseler Schule durch die Schüler Platels: Alexandre Batta (geb. 1816), François Demunck (1815—54) und dessen Sohn Ernst Demunck (geb. 1840), vor allem aber in dem ebenfalls von Platel gebildeten François Servais (1807—1866), den man den ‚Paganini des Violoncells' genannt hat. Heute darf auch die Virtuosenperiode des Violoncells als abgelaufen angesehen werden; das Konzertpublikum hat die Freude an den Flageolettspielereien, rasselnden Arpeggien

über die Saiten u. s. w. verloren und verlangt auch von einem Cellisten in erster Linie gediegene Interpretation guter Werke. Die Periode der Virtuosität hat ihren Zweck erfüllt und das Durchschnittskönnen der Spieler gehoben, damit der Komposition Fesseln abgenommen und ihre Bewegungsfreiheit erweitert — das aber ist ein Gewinn, der wohl auch die geschichtliche Betrachtung mit den Auswüchsen der Zeit ihrer Herrschaft im Konzertsaale einigermaßen aussöhnen kann.

§ 2. Der junge Liszt.

Es ist nicht das geringste Verdienst Franz Liszts, dem Ansehen der eitler Schaustellung und egoistischer Ausbeutung des Publikums dienenden Virtuosität ein Ziel gesetzt zu haben, indem er, selbst sich auf den höchsten Gipfel des Virtuosenruhmes schwingend, durch Wort und That den ausführenden Künstlern die wahren Ideale der Kunst in eindringlichster Weise zum Bewußtsein brachte und das technische Können in seine dienende Stellung zur Darlegung höheren geistigen Gehalts zurückverwies. Dadurch, daß er in dem Moment, wo er, alle Rivalen überbietend und selbst unbestritten als König der Virtuosen dastehend, im besten Mannesalter dies sein freies Königtum aus freier Entschließung niederlegte und von der Oeffentlichkeit zurücktrat, versetzte er dem Virtuosentum den Todesstoß. Zwar ist Liszt ein Virtuose in dem tadelnswerten Sinne des Wortes in keiner Epoche seines Lebens gewesen; aber er ist doch durch Jahrzehnte mit allen den gefeierten Bravourspielern in die Arena getreten und hat sie alle, einen nach dem andern, mit ihren eigenen Waffen geschlagen, und nur dadurch, daß er auch als Techniker alle andern überwand und ihr Sonderkönnen in dem seinen vereinigte, erlangte er die überlegen dominierende Stellung, welche seine Geringschätzung bloß technischen Könnens zu einem schnell in das Gemeinbewußtsein übergehenden Verdikt machte. Freilich hatte er einen weiten Weg zurückzulegen, bis er auf solcher Höhe anlangte.

Franz Liszt wurde am 22. Oktober 1811 zu Raiding im Oedenburger Komitat (Ungarn) als Sohn des fürstlich Esterhazyschen Güterverwalters Adam Liszt geboren. Die Familie Liszt ist eine

magyarische; der Vater Liszt, ein passionierter Musikfreund und tüchtiger Klavierspieler, war in Eisenstadt, wo er zuerst als Hilfsadministrator angestellt war, mit Haydn, Hummel und den Mitgliedern der Esterhazyschen Kapelle bekannt und wirkte selbst gelegentlich aushilfsweise bei den Musikaufführungen mit. Die Mutter Liszts, Anna, geb. Lager, war eine Deutsch-Oesterreicherin. Das lebhafte Musikinteresse des Vaters begrüßte mit Freuden das früh sich zeigende Talent des Sohnes, den er zunächst selbst im Klavierspiel unterwies; die überaus schnelle Entwickelung desselben machte aber bald Entschließungen für eine gründliche Fachausbildung nötig. Schon mit neun Jahren war er in Oedenburg und Preßburg als Klavierspieler aufgetreten und hatte besonders auch durch freie Improvisationen Aufsehen gemacht; in Preßburg erreichte der zwar im Besitz einer ihn gut nährenden Stellung befindliche, aber übrigens vermögenlose Vater, daß einige Magnaten zusammentraten und ein jährliches Stipendium von 600 Gulden auf sechs Jahre zur künstlerischen Ausbildung des genialen Knaben auswarfen. Es war kein leichter Entschluß des Vaters, daß er um der Zukunft des Sohnes willen seine sichere Stellung aufgab, um auf diese immerhin kleine Subvention hin mit Weib und Kind in die Welt hinauszuziehen. Der Gedanke, Hummel in Weimar die Ausbildung Franz' anzuvertrauen, mußte aufgegeben werden, da derselbe einen Louisdor für die Stunde verlangte; die Familie wandte sich daher nach dem näheren Wien und fand Karl Czerny und Antonio Salieri zu mäßigen Bedingungen bereit, den Knaben zu unterrichten. Czerny war keineswegs nur ein Techniker, wie man heute angesichts der Hunderten seiner inhaltlosen Etüdenwerke und Salonsachen zu vermuten geneigt ist, legte vielmehr auch besonderen Nachdruck auf ausdrucksvollen Vortrag und peinliche Herausarbeitung des Details, war daher der rechte Lehrer für einen ziemlich wild aufgewachsenen Eleven wie Liszt. Auch Salieris theoretischer Unterricht kam in keiner Weise den Neigungen des Knaben entgegen, sondern machte ihn in solider Weise mit den Fundamenten der Satzlehre bekannt. Durch seine Protektoren war natürlich der kleine Künstler in Wien sogleich in die besten Häuser der Aristokratie eingeführt und gewöhnte sich daher früh an die feinen gesellschaftlichen Umgangsformen. Schon am

1. Dezember 1822 trat Liszt in Wien in einem Konzert mit dem Geiger Saint-Lubin und der Sängerin Karoline Unger auf (mit Hummels A-moll-Konzert und einer freien Phantasie) und wurde von der Kritik mit staunender Bewunderung aufgenommen; am 13. April 1823 aber folgte das denkwürdige Konzert im Redoutensaale, welches Beethoven durch seine Gegenwart ehrte und bei dessen Schluß der nicht endende Beifall des Publikums dadurch gekrönt wurde, daß Beethoven den kleinen Künstler umarmte und küßte (Liszt spielte das H-moll-Konzert von Hummel und wieder eine freie Phantasie). Da Beethoven mit solchen Anerkennungen sehr sparsam war, so legt man mit Recht dieser „Künstlerweihe" eine besondere Bedeutung bei. Der hohe künstlerische und der zugleich schwer ins Gewicht fallende pekuniäre Erfolg der Konzerts ermutigte Liszts Vater zur Reise nach Paris, wo die renommierte Schule des Konservatoriums die Ausbildung Franz' zum Abschluß bringen sollte. Konzerte in München, Stuttgart und Straßburg stärkten die Reisekasse und verbreiteten den Ruhm des Wunderknaben. Ende Dezember 1823 langten sie in Paris an. Die Aufnahme in das Konservatorium erwies sich als unmöglich, da das Statut dieselbe für Ausländer verbot; daß aber Cherubini nicht wenigstens persönlich sich von der Ausnahmsbegabung des Knaben überzeugte, ist auffallend und muß wohl durch dessen Abneigung gegen Wunderkinder erklärt werden. Ausgezeichnete Empfehlungen von Wien aus (u. a. vom Fürsten Metternich) öffneten aber dem „petit Litz" sogleich die Salons der Pariser Aristokratie und bereits am 8. März 1824 erhielt auch das große Publikum Gelegenheit, in einem Konzert in der Italienischen Oper seine Bekanntschaft zu machen. Die Sensation, welche das Konzert machte, vermittelte auch sein Auftreten im Concert spirituel bereits im April 1824; schon im Mai ging die Reise nach England und am 21. Juni fand sein erstes Konzert in London statt, das er auch 1825 wieder aufsuchte. Trotz des Scheiterns der Absicht, ins Konservatorium einzutreten, blieb Liszt mit den Seinen in Paris, wo er seitens des berühmten Pianofortebauers Seb. Erard eine besonders herzliche Aufnahme fand, der ihn auch auf seinem Londoner Ausfluge begleitete. Im Klavierspiel blieb er fortan sein eigener Lehrmeister; seine Kompositionsstudien dagegen nahm er zunächst unter Leitung Ferd. Paërs wieder auf,

der ihn zur Komposition eines Singspiels „Don Sancho“ (Le chateau de l'amour) veranlaßte, das am 17. Oktober 1825 in der Großen Oper unter Rod. Kreutzer eine freundliche Aufnahme fand. Der „Sancho“ blieb Liszts einziger Opernversuch (die Partitur ging bei einem Brande des Opernhauses zu Grunde). Von Kompositionen aus der Jugendzeit Liszts sind nur ein Impromptu (1824), Allegro di Bravura (1825) und Etudes ou 12 exercices (1826) erhalten, Stücke, welche das Gepräge der Cramer-Hummelschen Technik tragen und verraten, daß Liszts Entwicklung wie die Beethovens und Wagners den Weg vom Einfachen, klar Durchsichtigen aus zum Komplizierteren genommen hat. 1826 machte Liszt noch einen Kontrapunktkursus bei Reicha durch, womit seine Arbeiten unter den Augen von Lehrern ihren Abschluß fanden.

Die Aufregungen der wiederholten Konzertreisen hatten die Gesundheit von Liszts Vater angegriffen; derselbe starb am 28. August 1827 zu Boulogne sur Mer, wohin er sich mit seinem Sohne zur Kur begeben hatte. Die seit drei Jahren in der Heimat (Graz, Wien) weilende Mutter eilte auf des Sohnes Ruf nach Paris, um fortan bei ihm zu weilen (sie starb 1866). Der sechzehnjährige Jüngling sah sich nun vor die Aufgabe gestellt, für die Existenz selbst zu sorgen und begann jetzt durch Erteilung von Privatunterricht eine neue Einnahmequelle zu erschließen. Die Konzertreisen hörten vorläufig auf, aber auch die Komposition ruhte; selbst in Paris konzertierte er nur sehr selten mehr (1828 mit Beethovens Es-dur-Konzert). Ein Hang zu religiösem Mystizismus, der ihn schon ein Jahr vor des Vaters Tode einmal zu dem Wunsche veranlaßt hatte, der Musik zu entsagen und in einen Orden einzutreten, entwickelte sich in dieser Zeit immer stärker, wohl genährt durch den Umgang mit Christian Urhan (vgl. S. 362), dem exzentrischen Organisten an St. Vincent de Paul, der in Paris als seraphisches Pedant des diabolischen Berlioz galt*). Auch trug eine bittere Herzenserfahrung das ihre bei, Liszts Thatkraft zu lähmen und seinen Hang zum Trübsinn zu bestärken; das sinnige Liebesverhältnis zu einer Schülerin, Komtesse de St. Crig, fand seinen Abschluß durch deren Vermählung

*) Vgl. den drastischen Bericht des Abbé Jos. Mainzer in Webers „Cäcilia“, Bd. 19, S. 129.

mit einem Herrn d'Artigau. Liszt erkrankte in dieser Zeit schwer und wurde im Herbst 1828 sogar totgesagt (ein Nekrolog erschien im „Etoile“). Es kostete die Mutter Mühe, Liszt abzuhalten, daß er Mönch wurde. Nur ganz allmählich machte er sich von diesen Anwandlungen wieder frei. Doch gaben ihn erst die starken politischen Erregungen von 1830 ganz dem Leben wieder; begeistert schloß er sich den freiheitlichen Ideen an und tauchte wieder in der Gesellschaft auf. Zwar zog ihn ähnlich wie Félicien David 1830 der Saint-Simonismus an; doch riß er sich los, als die wunderbare Erscheinung Paganinis sein Leben kreuzte und ihn zu neuem Ringen auf dem Gebiete der Kunst anspornte. „Mit unbeschreiblicher Hast und zugleich mit siegendem Frohlocken wandte Liszt sich, nachdem er Paganini gehört, (1831) wieder seinem Instrumente zu. Man sah ihn wenig, als öffentlichen Konzertspieler gar nicht. Nur seine Mutter war der stille Zeuge seiner Ausdauer und rastlosen Arbeit. Ein Wieland der Schmied schmiedete er sich seine Flügel“ *). Es steht außer Zweifel, daß der gewaltige Umschwung in der Klaviertechnik, welcher sich in und durch Liszt vollzog, direkt durch die phänomenale Violinvirtuosität Paganinis angeregt worden ist. Man braucht nur Liszts Etüden op. 1 neben die Bravourstudien nach Paganinis Capricen zu halten, um sich über die Natur und den Umfang dieser Umwälzung ein Urteil zu bilden. Wenn auch Liszt zunächst noch für lange mit Beweisen eigener Schöpferkraft zurückhielt, so machte sich doch der durchgreifende Einfluß der Anregung Paganinis auf die Klavierbehandlung nun schnell in seinen Phantasien und Bearbeitungen geltend. Aber bevor 1834 Liszt aufs neue als Konzertspieler auftrat und zwar als ein völlig umgewandelter, ins Inkommensurable gewachsener, waren zu den durch Paganini empfangenen Anregungen noch eine Fülle anderer kaum minder starker getreten. Ende 1831 war Chopin in Paris erschienen, dessen träumerisch elegisches Naturell wiederum eine ganz neue Richtung des Klavierspiels repräsentierte, deren Assimilation und Absorption Liszts nächste Aufgabe wurde. Ende 1832 kehrte Berlioz aus Italien zurück und warf durch seine „Fantastische Symphonie“ neue Feuerbrände in Liszts Seele. Liszt schloß mit dem energisch nach Neuem strebenden Berlioz Freundschaft, übertrug

*) Lina Ramann, „Fr. Liszt,“ S. 166.

die Symphonie fantastique für Klavier (Partition de piano) und machte für dieselbe Propaganda durch Aufnahme derselben in sein Programm. Endlich ist nicht zu übersehen, daß überhaupt die auf musikalisches Gebiet übergreifende romantische Bewegung ihn mächtig anzog, welche die bewußte Emanzipation von formalen Konvenienzen, das Durchbrechen herkömmlicher Schranken zur Losung machte. Die erste neue Aeußerung des Komponisten Liszt waren die 1834 geschriebenen „Harmonies religieuses et poétiques“, aus denen unverkennbar eine ganz neue Geschmackrichtung spricht; nicht nur der Geist Lamartines, welcher einzelne Nummern des Werkes direkt angeregt hatte, sondern die ganze Fülle der inzwischen erhaltenen Eindrücke spiegelt sich in diesen formal auffallend ungebundenen Ergüssen seiner Phantasie. Umgekehrt zeigt sich aber auch der Einfluß Liszts auf Chopin deutlich in dessen Uebernahme von Liszts weitgriffiger Technik (so schon in den Liszt gewidmeten Etüden op. 10) und in der rhapsodischen Haltung einzelner seiner Préludes op. 28. Wenn aber Lina Ramann den Schlüssel für eine sehr wesentliche Seite der Kunst Chopins und Liszts gefunden zu haben glaubt in dem Ausspruch einer polnischen Aristokratin, daß Chopin gelernt habe, „die Poesie der aristokratischen Salons in Musik zu besingen“ *), so dürfte gegen solche Unterstellung doch ein Protest angebracht sein. Das distinguierte Wesen der Kunst Chopins und Liszts fand vielleicht in diesen Salons das eingehendste Verständnis und die vollste Würdigung, aber dasselbe als eine Spiegelung des in demselben herrschenden Geistes hinstellen, heißt doch sich durch die Sucht der Deutung im Sinne der modernen Parole, daß Musik etwas darstellen müsse, sich zu einer Geschmacklosigkeit hinreißen lassen und die Musik Chopins und Liszts trotz der gegenteiligen Absicht zu ‚besserer Salonmusik‘ degradieren. Dagegen ist Liszts Biographin gewiß rückhaltlos beizustimmen, wenn sie unter die stärksten Einflüsse auf Liszts künstlerische Richtung denjenigen des Abbé Lamennais zählt, dessen dogmenfeindliche, von wahrer Religiosität getragene Ideen einer höheren Verschmelzung von Religion und Kunst in Liszts alten mystischen Neigungen starken Wiederhall fanden. Zeitlebens hat Liszts eine dem Gewöhnlichen,

*) „Franz Liszt“, Bd. I, S. 226.

Mittelmäßigen, Spießbürgerlichen feindliche Richtung auf das Große, Transcendente, Weltumspannende verfolgt, und niemand wird in Abrede stellen, daß er damit den idealen Interessen der Kunst einen dauernd wertvollen Dienst geleistet hat; ist doch das nicht in Worte Faßbare, jenseits der nackten Verstandesmäßigkeit Liegende das eigentliche Lebenselement der Kunst, kommt doch der Name Kunst im höchsten Sinne nur dem zu, was ein Stück Offenbarung ist. So gewiß es wahr ist, daß der geborene Künstler nicht einer Umnebelung seiner Verstandeskräfte durch die Versenkung in mystische Theorien bedarf, so wahr ist es doch auch, daß Einwirkungen solcher Art von Zeit zu Zeit der Kunst neue Lebensluft zugeführt haben, wenn sie im nüchternen Schematismus zu verflachen drohte. Die Romantik mit all' ihren religiös-mystischen Auswüchsen ist ein solches Heilmittel gegen den drohenden Marasmus des Epigonentums der klassischen Periode geworden; sie hat der Kunst wieder zum Bewußtsein gebracht, daß Kunst nicht *nur* Form ist. Wenn das Zerschlagen alter Formen nicht sogleich ein Schaffen neuer Formen geworden ist, sondern ein Haufen Scherben statt dessen zeitweilig das nächste Ergebnis wurde, so ist das gewiß ein nicht verwunderliches Ergebnis der Logik der Thatsachen. Die Wiederhinlenkung des Interesses von der Form auf den Inhalt, die intensive Betonung der Notwendigkeit des Schaffens mit ganzer Seele von innen heraus ist aber ein Gewinn, der über alle begleitenden Mängel hinweg trägt und noch reiche Früchte bringen wird. Darum ist Franz Liszt, auch wenn er nicht als Vollender einer neuen Kunstblüte gelten kann, als einer derjenigen hoch zu halten, welche das heilige Feuer bewahrt und ihm neue Nahrung zugeführt haben.

Als Liszt 1834 wieder als Pianist hervortrat, war er ein anderer geworden; seine Technik hatte eine unerhörte Höhe der Vollendung erreicht und seine Vorstellung vom Wesen der Kunst hatte sich vertieft. Der nun zum Manne gereifte Jüngling stand als ein ebenbürtiger und mehr und mehr ein gewisses Uebergewicht gewinnender unter den Kunstgenossen, und stolzen Sinnes und erhobenen Hauptes blickte er in die Zukunft. Dennoch währte es noch geraume Zeit, ehe er 1840 in jene Periode der großen Konzertreisen eintrat, welche mit seiner Domizilierung in Weimar 1847 ihren Abschluß fand. Dieser Aufschub hat seinen Grund in der in das Jahr 1834 fallen-

den Anknüpfung eines ernsten Liebesverhältnisses zu der schönen Gräfin Marie d'Agoult, geb. de Flavigny (1805—76), welche sich unter dem Pseudonym Daniel Stern späterhin einen Namen machte (Roman „Nelida" 1845, Geschichte der Revolution von 1848 [1851 ff.] u. s. f.) Die Gräfin verließ 1835 ihren Gatten und lebte mit Liszt zunächst in Genf, sodann bei George Sand auf Schloß Nohant (Dept. Indre) und reiste noch längere Zeit mit ihm in Italien. Ende November 1839 sandte Liszt die Gräfin mit den drei Kindern, die sie ihm geschenkt, zu seiner Mutter nach Paris. Die Trennung des an mancherlei vorübergehenden Zerwürfnissen nicht armen Liebesbundes erfolgte 1844. Die Sorge für die Zukunft der Kinder übernahm Liszt; die zweite der Töchter, Cosima, wurde 1857 die Gattin Hans von Bülows und 1869 Richard Wagners. Mitten hinein in die Zeit seines Verhältnisses zu der Gräfin d'Agoult fällt Liszts mehrmaliger Wettkampf mit Thalberg in Paris (1836—37), welcher dadurch einen heftigen Charakter annahm, daß Berlioz mit der Feder für Liszts Superiorität eintrat, während Fétis Thalberg als den bedeutenderen hinstellte. Es gelang indes keinem der beiden Rivalen, den andern in der Gunst des Publikums zu schlagen. Bei seinem zweiten Aufenthalte in Paris von Genf aus inaugurierte Liszt durch vier Kammermusiksoireen (im Januar und Februar 1837) die Pflege der Beethovenschen Trios und Violinsonaten und spielte auch zuerst mehrere der Klaviersonaten Beethovens öffentlich. In Genf unterrichtete er 1836 längere Zeit unentgeltlich an dem soeben begründeten Konservatorium, das dadurch schnell in Gang kam. Auch Liszts schriftstellerische Thätigkeit nimmt während dieser Jahre überwiegend idyllischer Zurückgezogenheit ihren Anfang; er schrieb 1835 für die Pariser „Gazette Musicale" den Aufsatz „De la situation des artistes", in welchem er umfassende Reformen der staatlichen Ordnung des musikalischen Erziehungswesens und der öffentlichen Musikpflege u. s. w. fordert, auch festen Zusammenschluß aller Musiker anstrebt. Allmählich regte auch der Komponist in Liszt kräftiger seine Schwingen. In größerem Maßstabe trat er als Naturpoet auf mit den Klavierstücken „Album d'un voyageur" (3 Bde. 1. Impressions et poésies, 2. Fleurs mélodiques des Alpes, 3. Paraphrases [über Schweizermelodien]; eine zweite umgearbeitete Ausgabe mit Auslassung einer Anzahl Nummern er-

schien als „Pélérinage en Suisse“ bei Schott in Mainz). Es scheint, daß durch die zum Teil mittels Spezialüberschriften lokalisierten Landschaftsbilder (z. B. „Au lac de Wallenstedt“; „Au bord d'un source“) Liszt thatsächlich den Ausgangspunkt der Landschafterei in der Klaviermusik gegeben hat, welche in der Folge sehr große Dimensionen annahm. Doch ist nicht zu übersehen, daß dieselbe in Beethovens Pastoralsymphonie wurzelt, daß auch Mendelssohns Lieder ohne Worte bemerkenswerte Ansätze enthalten und daß Liszts bald darauf (1838) beginnende Veröffentlichungen von Uebertragungen Schubertscher Lieder für Klavier allein eine weitere wichtige Wurzel verraten. Bis 1841 hat Liszt 54 Klavierübertragungen Schubert-scher Lieder herausgegeben. Die Versenkung Liszts in die Schöpfungen Schuberts, welche nachweislich auf das Jahr 1835 zurückreicht („Die Rose“), ist in doppeltem Sinne geschichtlich wichtig, einmal sofern Liszts Klavierübertragungen zuerst durch seine Konzertreisen Schubert in größerem Maßstabe populär machten, dann aber auch durch ihre starke Einwirkung auf Liszts eigenen Stil. Die frappanten harmonischen Wagnisse Schuberts, wie z. B. die freie Einführung von Terzschritten und Kleinterzschritten der Harmonie und andere kühne Verbindungen entfernter Dreiklänge, die bei Schubert allerdings nur ganz gelegentlich für Momente sehr verstärkten Ausdrucks sich einstellen, werden bei Liszt zu einem reichlich hervortretenden Charakteristikum der Faktur. Viel mehr als Schumann hat Liszt die scheinbar aus den Grenzen der Tonart heraustretende, thatsächlich aber doch strenge tonale Logik wahrende Harmonik Schuberts fortgebildet.

Die Erscheinung, daß ein Komponist, der berufen war, die Führerrolle einer starken neuen Bewegung zu übernehmen, sich jahrzehntelang in der Hauptsache darauf beschränkte, Orchesterwerke und Lieder anderer Komponisten für Klavier umzusetzen oder Melodien derselben zu freien Phantasien zu verarbeiten, steht wohl in der Geschichte einzig da und findet bei Liszt speziell ihre Erklärung durch seine durchaus altruistische Natur. Seine Fähigkeit, sich für die Kunstschöpfungen anderer zu begeistern, ging bis zur Zurückdrängung der eigenen Lust am Schaffen. Er erwärmte sich für alles, dem ein Funken echten Kunstgeistes innewohnte, auch wenn das wahrhaft Künstlerische überwuchert wurde durch das Unkraut der Konzession an dem Zeitgeschmack. So ist es zu verstehen, daß wir unter zahl-

reichen Arrangements und Phantasien jener Zeit, wo Liszt noch mehr reproduktiv und rezeptiv war, sogar die Namen Rossini, Donizetti, Bellini, ja Mercadante und Pacini finden. Natürlich waren es Favoritnummern, die er sich aus deren Opern herausgriff, um sie mit dem reichen Schmucke seiner Klavierarabesken zu versehen, Nummern, in denen eben doch wirklich ein echter musikalischer Kern steckte. Es ist darum nicht Mangel an Kritik und gutem Geschmack, sondern vielmehr Dokumentierung eines unbeirrt durch Vorurteile irgendwelcher Art sich geltend machenden sicheren Kunstinstinkts, was Liszt trotz seiner früh sich entwickelnden bestimmten Richtung auf die Vertiefung der Ideale und die Anstrebung neuer Ziele das Volksmäßige und die Menge Ansprechende nicht verachten ließ, sondern ihn vielmehr anreizte, demselben durch Einkleidung in eine, höheren Ansprüchen Befriedigung gewährende Gewandung ein besonderes Relief zu geben. Die Mehrzahl der Opernfantasien ist übrigens in der d'Agoult-Epoche in Italien und zunächst für Italien geschrieben. An den Phantasien, die zugleich eine freie Form der Variierung bedeuten, übte Liszt seine Gestaltungskraft, nur gelegentlich einzelne Werke ganz eigener Erfindung dazwischen bringend, und selbst noch später, in der Periode des selbstthätigen Schaffens im großen Stil, kam er gern auf diese Umbildung und Ausschmückung anderswoher entnommener Weisen zurück. Außer den bereits genannten gehören von selbständigen Kompositionen Liszts in die Zeit vor der Reise-Epoche der 2. und 3. Teil der „Années de pélérinage“, in Italien komponierte Stücke verschiedenen Charakters (Sposalizio, Il penseroso, Canzonetta del Salvator Rosa, Tre Sonetti di Petrarca, Après une lecture de Dante, Angelus, Sursum corda, Villa d'Este u. s. w.), ferner „Venezia e Napoli“, die „Valse di bravura“, und der Chromatische Galopp.

Am Ende der d'Agoult-Episode und zu Anfang der großen Reisezeit Liszts steht sein bekannter hochherziger Entschluß, die für die Ausführung des Projekts eines Beethovendenkmals in Bonn fehlende sehr bedeutende Summe ganz auf sich zu nehmen (Brief an das Bonner Komitee vom 3. Oktober 1839); besser konnte er sich in Deutschland, das nun allmählich seine neue Heimat wurde, nicht einführen, als durch diesen Beweis seiner schrankenlosen Bewunderung des großen deutschen Meisters. Wir können hier nicht den exzeptionellen

Künstler auf seinen Konzertreisen im einzelnen verfolgen, sondern wollen nur verzeichnen, daß sein nunmehriges Wiedererscheinen in Wien, das er 1823 als Knabe verlassen und nur 1838 von Venedig aus aufgesucht hatte, um zum Besten der Ueberschwemmten seiner Heimat Ungarn ein Benefizkonzert zu geben, dem sich sechs andere ebenfalls meist zu wohlthätigen Zwecken anschlossen, einen Begeisterungstaumel hervorrief, wie er seit Rossinis Auftauchen in Wien 1822 nicht dagewesen war. In einem Privatkonzert in Rom, im Hause des russischen Grafen Wielhorski, hatte Liszt Anfang 1839 zum erstenmal gewagt, ein Programm ohne jede anderweite Mithilfe, nur durch sein Klavierspiel zu bestreiten; das glückliche Gelingen des Versuches veranlaßte ihn, fortan für gewöhnlich auf die Mitwirkung des Orchesters oder anderer, Abwechslung bringenden Kräfte zu verzichten. So wurden durch Liszt die Soloklavierabende, oder wie er sie seit seinem ersten Wiederauftreten in London 1840 nannte „piano recitals“, zuerst aufgebracht. Da Liszt zu jener Zeit noch mit der Uebertragung fremder Werke für Klavier sich beschäftigte, so enthielten aber seine Konzerte außer originaler Klaviermusik stets eine Anzahl Klavierbearbeitungen von Orchesterwerken (besonders wirkte er Wunder mit dem Scherzo und Finale der Pastoralsymphonie Beethovens) und Transskriptionen von Liedern, hauptsächlich Schuberts (Erlkönig). Von Wien aus machte Liszt Ende 1839 einen Ausflug nach seiner Heimat Ungarn, die er bereits 1838 aufgesucht hätte, wenn nicht eine Erkrankung der Komtesse d'Agoult ihn nach Venedig zurückgerufen hätte. Die Begeisterung seiner Landsleute kannte keine Grenzen und gipfelte in der offiziellen Ueberreichung eines Ehrensäbels durch sechs der ersten Magnaten, der Ernennung zum Ehrenbürger von Pest und Oedenburg und der Beantragung der Erneuerung des alten Adels der Familie Liszt beim Kaiser (dieselbe wurde gewährt). Schon damals regte Liszt die Begründung eines nationalen Konservatoriums in Pest an (Landes-Musikakademie), indem er ein Konzert zum Besten eines dafür bestimmten Fonds gab. Einen ernsten Mißklang brachte Liszts erstes Auftreten in Leipzeig im März 1841 in die dithyrambische Stimmung, welche sonst allgemein sein Auftreten hervorrief; obgleich Mendelssohn, mit dem Liszt bereits in Paris 1831—32 sich befreundet hatte, und Schumann, dessen erste Kompositionen Liszt mit Begeisterung

begrüßte, Liszts Erscheinen mit Freude aufnahmen, ereignete sich doch das Unerhörte, daß Liszt im Gewandhause mit Schweigen, ja mit Zischen empfangen wurde und nur mit äußerster Anstrengung sich allmählich Beifall errang. Obgleich er durch die weiter folgenden Konzerte (drei zu wohlthätigen Zwecken) auch das spröde Leipziger Publikum unter sein Scepter zwang, so fiel doch durch die mit Begierde von der Presse aufgegriffene anfänglich abwehrende Haltung der Leipziger dauernd ein Schatten in den Glanz seiner Triumphe, und die „Neue Zeitschrift für Musik" vermochte durch ihr warmes Eintreten für Liszt nicht den schlechten Eindruck ganz zu verwischen, den die reservierten Berichte Finks in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" hervorbrachten. Bemerkenswert ist übrigens, daß Schumann in einem vertraulichem Briefe an seine Braut (18. März 1840) gesteht: „Wie er doch außerordentlich spielt und kühn und toll und wieder zart und duftig — das habe ich niemals gehört. Aber Clara, diese Welt ist meine nicht mehr. Die Kunst, wie du sie übst, wie ich auch oft am Klavier beim Komponieren, diese schöne Gemütlichkeit gäbe ich doch nicht hin für all' seine Pracht; und auch etwas Flitterwesen ist dabei. Laß mich darüber heute schweigen." In dieser Aeußerung bekundet sich deutlich die Ahnung der Divergenz ihrer künstlerischen Richtungen, das Gefühl, daß Liszt die Musik zu einem Darstellungsmittel zu machen strebte, während sie Schumann zeitlebens nur Ausdruck innersten Empfindens blieb. Jene Tendenz in Verbindung mit den letzten Schlacken des äußerlich Virtuosenhaften, die er an Liszt bemerken mochte, berührte seine mimosenhaft empfindsame Künstlerseele schmerzlich. Dennoch hielt aufrichtige gegenseitige Bewunderung beide Künstler dauernd in Beziehung, während das Verhältnis Liszts zu Mendelssohn schneller erkaltete. Wie Schumann Liszt seine Phantasie op. 17 widmete, so eignete umgekehrt Liszt Schumann seine H-moll-Sonate zu — man wird in beiden Werken die gegenseitige Spiegelung der Individualität des andern, wenn auch im Rahmen der eigenen, wiedererkennen.

London (1840—41), Paris, Hamburg (wo Liszt zuerst 1840 spielte und mit einem sehr bedeutenden Konzertertrag den Grund zu einem Musikerpensionsfonds legte, auch 1841 beim Musikfest des Norddeutschen Musikvereins mitwirkte), Kopenhagen, Weimar, Berlin (wo er 1842 durch den Prinzen Wilhelm [Kaiser Wilhelm I.] in

der Loge Royal York zum „Gesellen" befördert wurde; er war 1841 Freimaurer geworden), Königsberg (wo ihn die Universität 1842 zum Ehrendoktor der Philosophie machte), Petersburg (wo er mit Henselt und Glinka Freundschaft schloß), Moskau, Warschau seien nur als Hauptstationen auf dem Triumphzuge Liszts kurz genannt. Ueberall war der Erfolg derselbe und Liszts Einführung in die höchsten Kreise, die Höfe nicht ausgeschlossen, eine selbstverständliche Sache. Mancherlei interessante Episoden, Gnadenakte und vorübergehende kleine Ungnaden, zufolge mancher Hinwegsetzung über die Etikette, welche die Biographie Liszts zu verzeichnen hat, stehen nicht genügend im Mittelpunkte des geschichtlichen Interesses, um ihrer zu gedenken. Von besonderer Bedeutung für die fernere Gestaltung nicht nur von Liszts Leben sondern der musikalischen Verhältnisse in Deutschland, ja der Welt, wurden aber Liszts Beziehungen zum Weimarer Hofe, welche Ende 1841 ihren Anfang nahmen. Das lebhafte Interesse, welches die Großherzogin von Weimar, Maria Paulowna, Schwester des Kaisers Nikolaus I. von Rußland, an seiner Künstlerschaft nahm, hatte ihm schon die Wege in Petersburg geebnet; doch verscherzte Liszts politischer Freimut und seine Sympathie für die Polen ihm schnell die Huld des Czaren. Der kleine Weimarer Hof aber mit seinen kunstfreundlichen Traditionen schien wohl Liszt eine gewisse Garantie für ein dauernd angenehmes Verhältnis zu bieten; jedenfalls acceptierte er 1842 eine Anstellung als „Großherzoglicher Kapellmeister im außerordentlichen Dienst" mit 1000 Thalern Gehalt und der Verpflichtung, jährlich einige Monate in Weimar zuzubringen. Ende 1843 trat er zum erstenmal seine Funktion an und leitete eine Anzahl Konzerte. Doch noch einmal führte ihn erst eine große Konzertreise (nach Spanien und Portugal 1844—45) hinweg, auch 1846 erschien er nur für kurze Zeit in Weimar, um dann wieder zu reisen, und erst 1847 findet sein Wanderleben ein Ende durch die dauernde Festsetzung in Weimar. In die Zwischenzeit fällt die Enthüllung des Beethovendenkmals in Bonn (1845), für welche der Bonner Musikprofessor Karl Breidenstein (1796—1876) einen Chor und Liszt eine Kantate komponierte. Mehrere große Festkonzerte, ausschließlich mit Beethovenschen Kompositionen, kamen unter Leitung Spohrs und Liszts, der auch das Es-dur-Konzert spielte, zur Aufführung. Berlioz, Meyerbeer, Fr.

Schneider, Moscheles, Fétis, Hallé, Lindpaintner, Mangold u. a. waren zugegen, aber leider fehlten sehr viele der angesehensten Musiker (Mendelssohn, Schumann, Wagner, Hiller, Marschner, Auber, Spontini, Ambr. Thomas, Halévy, Benedict u. s. w.). Ohne Liszts Dazwischentreten würde das Beethovendenkmal wohl noch lange auf seine Ausführung haben warten müssen. Es scheint übrigens, daß Liszts starke Hilfe für die Verwirklichung des Projekts anderen Tonkünstlern ein Dorn im Auge war, und daß manche deswegen der Feier fernblieben. Leider war daher trotz des Zuzugs einer unerwartet großen Menge von Teilnehmern, doch nicht erreicht worden, was Liszts anstrebte, eine wirkliche internationale Feier der Tonkünstler zu Ehren des größten Meisters des Jahrhunderts.

Die eminent rezeptive Natur Liszts offenbart sich auch deutlich in der Abhängigkeit seines Schaffens von seinem jeweiligen Umgange und seinem jeweiligen Aufenthalte. Wie Berlioz, Chopin und Urhan, wie die schweizer und italienischen Landschaftsbilder aus den Kompositionen gewisser Jahre Liszts deutlich herausschauen, macht sich in der Zeit nach dem Erscheinen Liszts in Deutschland deutlich der Einfluß deutscher Musiker (Schumann) und deutschen Geistes in seinen Kompositionen bemerklich und zwar nicht nur in seinen Bearbeitungen Schumannscher und Mendelssohnscher Lieder, sondern ganz besonders in der Hinwendung zur selbständigen Liederkomposition. Während des Spätsommers und des Herbstes 1841 hatte Liszt mit der Gräfin d'Agoult und seinen Kindern sich auf die Rheininsel Nonnenwerth bei Koblenz zurückgezogen; dort erstand sein erstes deutsches Lied, die Komposition der Heineschen Loreley, welcher bald eine Reihe anderer auf Heinesche und Goethesche Texte folgten (im ganzen schrieb Liszt über 60 deutsche Lieder). Daß Liszt in seinen Liedern in der Tendenz dramatischer Gestaltung vielfach über Schubert und Schumann hinausgeht und je nach der vorliegenden Dichtung recitativischen Partien oder plastischen Tonmalereien in der Begleitung einen weiten Raum gewährt, ist eine selbstverständliche Konsequenz seiner immer mehr sich festigenden Richtung. Das Lisztsche Lied ist aber darum nicht eigentlich eine Weiterbildung des Schubertschen und Schumannschen, sondern läuft häufig Gefahr, den echten Liedcharakter, das was das Lied von der dramatischen Szene unterscheidet und unterscheiden soll, aufzuheben; auch die Wiedergeburt des lyrischen Gedichtes im rein

musikalischen Ausdrucke hat schließlich ihre Grenzen, und wo der Tondichter soweit geht, den Text beinahe überflüssig zu machen, geht er besser noch einen Schritt weiter, verzichtet wirklich auf den Gesang und verwirklicht den poetischen Vorwurf nur mehr tonmalerisch. Diese Grenze streift das Lied Liszts und seine Nachfolger nicht selten.

§ 3. Weimar.

Es war übrigens nicht nur eine freie künstlerische Entschließung, daß Liszt mit dem Jahre 1847 seine Laufbahn als konzertierender Pianist plötzlich abbrach und fortan als Dirigent und Komponist ein ganz neues Leben anfing. Ja, es muß sogar als zweifelhaft gelten, ob das Amt, das er in Weimar angenommen hatte, allein Veranlassung für ihn hätte werden können, dort seinen festen Wohnsitz zu nehmen. War er doch durch dasselbe nur gebunden, alljährlich eine beschränkte Anzahl von Wochen sich dort aufzuhalten. Der direkte Anlaß zu der vollständigen Wandlung seines äußeren und inneren Lebens wurde vielmehr sein Verhältnis zu der Fürstin Karoline von Sayn-Wittgenstein, deren Bekanntschaft Liszt auf seiner letzten Konzerttour 1846—47, welche sich über Ungarn nach Konstantinopel und Südrußland erstreckte, in Kiew und Odessa gemacht hatte. Diese merkwürdige Frau, die Tochter eines reich begüterten polnischen Adeligen, war 1836 mit 17 Jahren einem ungeliebten Gatten, dem Fürsten Nikolaus Sayn-Wittgenstein vermählt worden und trug schwer das Joch dieser Ehe, zu deren Lösung sie bereits vorbereitende Schritte gethan hatte, da der Fürst sich in Schulden stürzte, welche zu zahlen sie konsequent verweigerte. Die Fürstin faßte für den genialen Künstler Liszt schnell ein lebhaftes Interesse, überzeugt, daß derselbe zu Höherem als zum Virtuosentum berufen sei. Sie lud ihn nach ihrem Schlosse Woronince und dort vollzog sich unter ihrem Einflusse Liszts Entschließung, fortan seine Kräfte in den Dienst der Komposition zu stellen. Die geistvolle Frau lenkte ihn zunächst auf die Komposition der Dantesymphonie und der Bergsymphonie hin; auch einige Nummern der Harmonies poétiques et religieuses (Invocation, Bénédiction de dieu dans la solitude

und Cantique d'amour) und die unter dem Titel „Glanes" veröffentlichten Stücke nach ukrainer und polnischen Motiven entstanden in Woronince. Den Abschluß des Idylls von Woronince bildete der Entschluß der Fürstin, mit ihrer zehnjährigen Tochter aus Rußland zu fliehen und Liszts Gattin zu werden. Die vorausgesehenen großen Schwierigkeiten, welche sich einer Ehescheidung entgegenstellen würden, hoffte man durch Vermittelung der Großherzogin Maria Paulowna zu überwinden. Die Flucht gelang, freilich zufolge der soeben ausgebrochenen Februarrevolution, welche eine Sperrung der Grenze durch kaiserlichen Erlaß herbeiführte, nur auf Kosten der Amtsentlassung eines Beamten, der die Flüchtlinge hatte passieren lassen. Nach mehrwöchigem Aufenthalte in Wien bezw. Grätz, dem Sitze des Liszt befreundeten Fürsten Felix Lichnowski, trafen die Flüchtigen in Weimar ein, wo die Fürstin sich unter den Schutz der Großherzogin stellte und die „Alte Burg" erwarb, in welcher sie sich für definitiven Aufenthalt einrichtete. Die kirchliche Lösung der Ehe der Fürstin wurde nicht erreicht, wohl aber beim Regierungsantritt Kaiser Alexanders II. die Fürstin für bürgerlich tot erklärt und ihrer Tochter das väterliche Vermögen derselben zugeschrieben und ihr nur Erziehungsgelder bis zur Verheiratung ihrer Tochter zugestanden. Im übrigen war sie nun auf die mageren Zinsen ihrer Mitgift angewiesen. Der Fürst Wittgenstein wurde mit einem Anteile abgefunden und verheiratete sich bald anderweit. Als 1860 die durch die Ungnade am Petersburger Hofe auch in Weimar in eine schiefe Lage gekommene Fürstin von Weimar nach Rom zog, gelang es ihr die Zustimmung des Papstes zum Eingehen der Ehe mit Liszt zu erlangen; aber im letzten Augenblicke wurde der Dispens zurückgezogen. Nunmehr verzichtete sie auf alle weiteren Versuche und veranlaßte Liszt, sich der Kirche zu weihen und Priester zu werden. Der Kardinal Hohenlohe, Bruder des Fürsten Konstantin Hohenlohe-Schillingsfürst, mit dem sie ihre Tochter Maria vermählt hatte, erteilte 1865 Liszt die niederen Weihen, durch welche er den Rang eines Abbate erhielt.

Zwischen diesem Anfang und Ende der Kämpfe um eine rechtliche und kirchliche Sanktionierung ihrer Verbindung liegt jenes denkwürdige Dezennium von Liszts Weimarer Kapellmeisterthätigkeit, welche Weimar zur Hochburg der romantischen Richtung machte

und der kleinen thüringischen Residenz noch einmal einen ähnlichen Glanz als Musenstadt verlieh wie zur Zeit Goethes. Zwar blieb Liszt Kapellmeister im außerordentlichen Dienst, aber nicht mehr beschränkt auf gewisse Monate im Jahre, sondern im Interesse des künstlerischen Fortschritts soweit und so oft ihm persönliches Ergreifen des Dirigentenstabs wünschenswert erschiene. Den ordnungsmäßigen Dienst behielt nach wie vor der ordentliche Kapellmeister bezw. Musikdirektor (Hippolyte Chélard, Karl Stör, später Karl Götze, Edouard Lassen). Von den Werken, welche Liszt in dieser Zeit in Weimar aufführte, seien nur hervorgehoben sämtliche Orchesterwerke Berlioz', auch dessen Oper „Benvenuto Cellini", sowie die Faustlegende und die „Enfance du Christ", Schumanns „Paradies und Peri" und „Faustscene" und die Mehrzahl seiner Orchesterwerke, auch die Oper „Genoveva" und die Musik zu „Manfred" (scenisch), Wagners „Tannhäuser" (1849), „Lohengrin" (1850), „Der Fliegende Holländer" (1853) und die „Faustouvertüre", Schuberts C-dur-Symphonie, Ouvertüre zu „Fierabras" und die ganze Oper „Alfonso und Estrella", Mendelssohns sämtliche Chorwerke, Raffs Oper „König Alfred", erste Symphonie und drei Ouvertüren, Rubinsteins Oper „Die sibirischen Jäger", das Oratorium „Das verlorene Paradies" und die Festouvertüre, Bülows Musik zu „Julius Cäsar", Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" u. s. w. Aber auch seine eigenen symphonischen Dichtungen „Tasso" (1849), „Prometheus" (1850) „Ce qu'on entend sur la montagne" (1853), „Orpheus" (1854), „Préludes" (1854), „Mazeppa" (1854), „Festklänge" (1854), „Die Ideale" (1857), „Faustsymphonie" (1857) und „Hunnenschlacht" (1857), sowie die beiden Klavierkonzerte in Es-dur (gespielt von Liszt selbst unter Direktion von Berlioz 1855) und A-dur (gespielt von H. v. Bronsart 1857), die Musik zu Herders ‚Prometheus', die Kantaten „An die Künstler" (1853) und „Die Macht der Musik" (1850) stehen als Wahrzeichen der im großen begonnenen Kompositionsthätigkeit Liszts zwischen den Werken anderer Zeitgenossen und der klassischen Meister (Beethovens Symphonien mit Ausnahme der beiden ersten [zweimal die neunte], Gluckſche und Mozartsche Ouvertüren ꝛc.). Zu einer seiner Hauptaufgaben machte Liszt jetzt, nachdem Wagner ein im Auslande lebender politischer Flüchtling geworden (1849), die Propaganda für

dessen Musik, deren Bedeutung ihm sogleich aufgegangen war. Hatte er doch den „Tannhäuser" bereits ein Vierteljahr vor Wagners Ankunft als Flüchtling in Weimar aufgeführt. Einen starken Rückhalt fand Liszt in der Fürstin Wittgenstein, welche ihn darin bestärkte, Wagners Genie zur Geltung zu bringen. Außer durch Kreierung des „Lohengrin" wirkte Liszt besonders durch seine Klavier-Transskriptionen von einzelnen Partien aus Wagners Opern für deren Verbreitung.

Eine Art Filiale der Weimarer Hochburg bildete jene Zeit das kleine Sondershausen, das Liszt selbst oft besuchte und dessen Hofkapelle unter dem thatkräftigen Eduard Stein (1818—64) einen großen Aufschwung nahm und durch Aufführung des Neuesten und Besten den „Loh-Konzerten" eine historische Bedeutung verschaffte.

Trotz anfänglicher starker Anfechtung der Dirigentenqualität Liszts verbreitete sich doch bald das Renommee von seinen Thaten als Orchesterführer und ergingen daher wiederholt Einladungen an ihn, größere Musikfeste und Konzerte zu leiten (Ballenstedt 1852, Karlsruhe 1853, Wien 1856 [Mozartfeier], Magdeburg 1856, Aachen 1857, Leipzig 1859). Allmählich bildete sich dann eine straffe Reaktion gegen die von Weimar aus um sich greifende kräftige Reformbewegung und mancher, der früher mit Liszt sympathisierte, wurde abtrünnig, als der Fortschritt durch die im Jahre des Rücktritts Liszts von seinem Posten in Weimar erfolgte Konstituierung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" auf der von dem derzeitigen Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik", Franz Brendel, zur Feier des 25jährigen Jubiläums der Zeitung einberufenen ersten Tonkünstlerversammlung zu Leipzig (4.—5. Juni 1859) sich zu einer organisierten Bewegung zusammenschloß. Die Neue Zeitschrift für Musik wurde ein ausgesprochenes Organ der konsolidierten neudeutschen Richtung und fand in einer ganzen Reihe anderer Organe fortan ihr Widerspiel, so vor allem in der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung, in dem Grenzboten (Otto Jahn), der Rheinischen Musikzeitung (L. Bischoff, Ferd. Hiller). Neben die Kunstthaten treten nun auch mit mehr und mehr Nachdruck die schriftstellerischen Kämpfe um ästhetische Prinzipien und auch hier wurde Franz Liszt unter notorischer, nicht unerheblicher Assistenz seines Privatsekretärs, der Fürstin Wittgenstein, ein Führer, der eintrat für Wagners Idee

des von Schlacken gereinigten Musikdramas und für Berlioz' Idee der darstellenden Musik; an seiner Seite fochten zum Teil zunächst als junge Knappen aber bald als wackere Paladine Fr. Brendel, Rich. Pohl, J. Raff, Felix Dräseke, H. Porges, Graf Laurencin, K. F. Weitzmann, Hans von Bülow, eine Zeitlang auch Louis Köhler u. a. Außer der neuen Zeitschrift wurden auch die von Brendel und R. Pohl herausgegebenen „Anregungen für Kunst und Wissenschaft" (1856—60), eine Sammelstätte der Aeußerungen des neuen Geistes. Aber Weimar war in jenen Jahren nicht nur ein idealer Sammelpunkt geistiger Interessen, sondern auch ein thatsächlicher Sammelplatz der jungen Kämpfer, eine thatsächliche Pflanz- und Bildungsstätte der neuen Kunstrichtung. Scharen junger Musiker strömten nach dem Wohnsitze des Oberhauptes der Bewegung und suchten seine Belehrung. 1850 erschienen Raff und L. Meinardus, 1851 Bülow und Dionys Pruckner, 1852 Peter Cornelius und H. v. Bronsart und in der Folge Karl Klindworth, Karl Tausig, Felix Dräseke, Rudolf Viole, Theodor Ratzenberger, Alexander Ritter, Richard Pohl, Alexander Winterberger, Julius Reubke, A. W. Gottschalg, Rob. Pflughaupt und noch so manche andere Jünglinge und dazu ein Kranz junger Pianistinnen zu den Füßen des gefeierten Meisters in Weimar, um nach einigen Jahren die begeisterte Kunde seiner Lehre in die Welt hinauszutragen.

Die Verdienste Liszts um die erstmalige Bekanntmachung einer so großen Zahl von Werken lebender Komponisten treten erst in das rechte Licht, wenn man bedenkt, daß dem kleinen Weimar das Institut regelmäßiger Konzertcyklen fehlte und daß alle jene Oratorien und Symphonien ꝛc. bei besonderen Gelegenheiten im Hoftheater zur Aufführung gelangen mußten. Das war keineswegs immer so ohne alle Reibereien und Konflikte mit andern bei Hofe mächtigen Einflüssen durchführbar. Das Interesse des Großherzogs für die Musik ließ allmählich nach, und als derselbe 1858 Fr. Dingelstedt als Intendanten zur Hebung des Schauspiels nach Weimar berief, wodurch die Oper stark zurückgedrängt wurde, fühlte sich die Gegnerschaft Liszts in Weimar soweit gekräftigt, daß sie gegen seine Bestrebungen durch laute Protestkundgebungen während der Erstaufführung von Cornelius' „Barbier von Bagdad" (15. Dezember

1858) offen auftrat, was Liszt zum direkten Anlaß nahm, definitiv von seiner Thätigkeit zurückzutreten. Mit der Uebersiedlung Liszts nach Rom (1861) hatte die musikalische Glanzepoche Weimars ihre Endschaft erreicht. Zwar sah man ihn 1864 auf speziellen Wunsch des Großherzogs (des Protektors des Allgemeinen deutschen Musikvereins) auf der Tonkünstlerversammlung zu Karlsruhe, auch kam er auf wenige Tage nach Weimar zu Besuch und seit dem Jahre 1869 verlebte er sogar alljährlich mehrere Sommermonate in Weimar, wo man ihm in der Hofgärtnerei eine freilich gegen den früheren Luxus in der Alten Burg stark durch Mangel an Komfort abstechende Wohnung eingerichtet hatte. Aber er erschien jetzt nur mehr als Lehrer, bestürmt von Scharen junger und gereifterer Klavierspieler und -spielerinnen und Komponisten, welche für ihre Künstlerschaft wenn auch nur durch kurze Zeit währende Unterweisung die Weihe des würdigen Altmeisters begehrten. Seine Dirigententhätigkeit nahm er nicht wieder auf; nur bei der Beethovenfeier 1870 und der 25jährigen Jubelfeier des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1884 — beide in Weimar — sah man ihn am Dirigentenpult. Nahezu unglaublich klingt der Bericht*) über seine Verpflegung in der Hofgärtnerei, wo wegen fehlender Kücheneinrichtung die Speisen für ihn meist aus Konserven hergestellt wurden. Seit dem Jahre 1873, wo die von Liszt angeregte Idee einer Ungarischen ‚Landesmusikakademie' in Pest zur That geworden war und man ihn zum Ehrenpräsidenten mit einem Jahresgehalt von 4000 Gulden ernannt hatte, teilte Liszt trotz seines Alters alljährlich seinen Aufenthalt zwischen Pest (im Winter von Weihnachten ab), Weimar (Frühjahr und Sommer) und Rom (Herbst). In Rom lebte er völlig getrennt von der Fürstin Wittgenstein, doch fortgesetzt in regem geistigem Verkehr mit ihr; neben seiner mehrmals wechselnden Privatwohnung verfügte er über eine gastfreie Aufnahme in der Villa d'Este in Tivoli, welche dem Kardinal Hohenlohe gehörte.

Daß Liszt schließlich die geistliche Weihe nahm, war einesteils nur der Abschluß der sein ganzes Leben durchziehenden Neigungen, andererseits die äußerliche Markierung des Verzichts auf die Ver-

*) L. Ramann, Liszt II. 2. 474.

einigung mit der Fürstin Wittgenstein. Die Hinwendung zur kirchlichen Komposition hatte, abgesehen von den bereits aufgeführten älteren Klavierwerken religiöser Stimmung bereits in Weimar ihren Anfang genommen mit einer Messe für vier gleiche Stimmen mit Orgel, die wahrscheinlich schon 1848 komponiert, mehrfach überarbeitet, zuerst 1859 unter Herbeck in Wien vom Männergesangverein aufgeführt wurde; eine zweite solche Messe schrieb er 1859 in Weimar, doch kam dieselbe erst in Rom zur Aufführung. Sein berühmtestes kirchliches Werk, die Missa solemnis zur Einweihung der Basilika zu Gran (Graner Festmesse), fällt in die Mitte der Weimarer Zeit (1855). Ebenfalls in Weimar komponiert sind der 13. Psalm (für Tenor, Chor und Orchester), der 137. Psalm für Solo, Frauenchor und mit Violine, Harfe und Klavier oder Orgel, der 23. Psalm für eine Solostimme mit Harfe und Orgel, der 18. Psalm für Männerchor, Orchester und Orgel, sowie einige Nummern des 1866 in Rom beendeten Oratoriums „Christus“ und der 1862 beendeten „Legende von der heiligen Elisabeth“. Der Römer Periode gehören an die Ungarische Krönungsmesse (1867), das Requiem für Soli, Männerchor und Orchester (1868), das unvollendete Oratorium „Stanislaus“, der Sonnenhymnus des heiligen Franciscus von Assisi (1862) für Bariton, Chor, Orchester und Orgel, „Die Glocken des Straßburger Münsters“ für Bariton, Chor und Orchester (1874), „Die heilige Cäcilie“ für Solo, Chor und Klavier (1874), die 14 Kreuzesstationen für Chor und Orchester (1876), eine „Stille Messe“ für Orgel (1879), 12 Kirchenchorgesänge (1868—82) und einige andere kleinere Sachen. Da neben diesen geistlichen Kompositionen der letzten drei Dezennien von Liszts Leben fortgesetzt weltliche Kompositionen sowohl instrumentale als vokale erscheinen, so ist die Abscheidung einer besonderen Periode „Liszt als Kirchenkomponist“ unthunlich. Gehören doch der nachweimarer Zeit eine Anzahl seiner Lieder an, auch mehrere melodramatische Balladen, die symphonische Dichtung „Von der Wiege bis zum Grabe“ (1881), der 2., 3. und 4. Mephistowalzer, die letzten ungarischen Rhapsodien u. a. m.

Liszt bewahrte bis zu seinem Lebensende eine erstaunliche Elastizität. Noch im Frühjahr 1886 wohnte er persönlich Aufführungen seiner größeren Werke in Lüttich, Brüssel, Paris und

London bei, besuchte auch das Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Sondershausen, feierte die Hochzeit seiner Enkelin Daniela von Bülow in Bayreuth, besuchte noch seinen Freund den Maler Munkacsy zu Kolpach (Luxemburg) und eilte dann nach Bayreuth zurück, um den Festspielen beizuwohnen. Leicht unpäßlich kam er an, wohnte aber noch den ersten Vorstellungen trotz Verbot des Arztes bei. Dann aber fesselte ihn eine Lungenentzündung ans Bett und am 31. Juli 1886 schloß er für immer die Augen. Die aus fernen Gauen zusammengeströmten Besucher der Festspiele gaben ihm das letzte Geleit, als er auf den Friedhofe zu Bayreuth bestattet wurde. Kaum ein halbes Jahr später folgte ihm die Fürstin Wittgenstein in den Tod.

Trotz alles Gegensatzes der Meinungen und aller Anfeindung seiner Leistungen als Dirigent und Komponist steht doch Franz Liszt unzweifelhaft als eine der imponierendsten Künstlergestalten des Jahrhunderts da. Alle die ihm persönlich näher getreten, stimmen überein in der Bewunderung seiner hochherzigen Gesinnung. Wie wenige hatte er von dem Berufe des Künstlers eine hohe Meinung, die nicht nur ihn selbst über die Alltäglichkeit emporhob, sondern auch allen seinen Freunden, Schülern und Gesinnungsgenossen den Blick weitete und ihre Ziele höher steckte. Die ideale Begeisterung, mit der er sich für alles wahrhaft Große und Wertvolle erwärmte, die Energie, mit der er für Ideen, die ihm richtig und für die Kunst heilsam schienen, eintrat, die Selbstlosigkeit, mit der er seine Kräfte einsetzte, um die Bedeutung anderer voll zur Geltung zu bringen, stehen vielleicht einzig in der Geschichte da. Die Gegensätzlichkeit und Feindseligkeit, welche sich seit der Weimarer Epoche zwischen den Anhängern und Gegnern der Reform, für die er eintrat, allmählich herausbildete, wurde ihm förmlich aufgezwungen und hat eigentlich auf seiner Seite nie existiert. Freilich seine Parteigänger haben den Fehdehandschuh aufgenommen und ihrerseits die Hiebe der Gegner kräftig pariert, wobei es manchmal auch heiß herging. Verglichen mit Berlioz, dem allezeit unzufriedenen, sich zurückgesetzt glaubenden, erscheint erst Liszts Größe im rechten Lichte. Wenn man seit lange die Trias Berlioz-Wagner-Liszt in einem Atem zu nennen gewohnt ist, so darf man doch nicht die tiefgehenden Unterschiede übersehen, welche jeden der drei großen

Neuromantiker von den andern scheiden. Daß Liszt von allen dreien der selbstloseste war, steht lange fest. Unzweifelhaft erkannte er aber ebenso die Schwächen und Grenzen von Berlioz' Begabung, wie er besser als alle Zeitgenossen den Wert der von demselben lancierten Reformideen für eine fernere Entwicklung der Kunst begriffen hatte. Nachdem er selbst diese zu den seinigen gemacht, mit seinem geläuterten Geschmacke und seinem solid fundierten Können ihn zu überflügeln begann, hörte er doch nicht auf, aufs lebhafteste für die Verbreitung von Berlioz' Werken zu wirken. Dagegen sah Berlioz mit Mißbehagen, daß Liszt selbst anfing zu komponieren und zwar in seinem Sinne; auch war Berlioz nicht im stande, der Bedeutung Richard Wagners als dramatischer Komponist gerecht zu werden. Schon 1855, als Berlioz zum zweitenmal auf Liszts Einladung in Weimar weilte, zeigte sich, daß die Trias Berlioz-Liszt-Wagner nur durch Liszt zusammengehalten wurde. Die verschiedenen Phasen, welche der Künstlerruhm Liszts zu durchlaufen hatte, stellt Richard Pohl*) in ergötzlicher Weise dar: „daß der Triumphator der instrumentalen Exekution als Virtuos von unerreichbarer Technik erst dann von der Kritik anerkannt wurde, als er die klassischen Werke vorzutragen anfing; daß der Interpret Bachs und Beethovens so lange herabgesetzt und verlästert wurde, bis er mit seinen Transskriptionen und Paraphrasen für das zum Orchester umgeschaffene Piano hervortrat; daß man den Arrangeur Schubertscher Lieder und Beethovenscher Symphonien an den Himmel hob, seitdem er mit Originalkompositionen auftrat, zu denen er keinen Beruf haben durfte; daß man aber diese später wieder bereitwillig lobte, damit man den Dirigenten Liszt ungestraft herunterreißen könne; daß endlich der Orchesterinterpret Wagners ꝛc. gerechte Anerkennung fand, seitdem der Orchesterkomponist Liszt erschien. Die Prophezeiung, die Hans von Bülow daran knüpfte, daß nun konsequenterweise Liszts Kirchenmusik seinen Symphonien zur Anerkennung helfen müsse, beginnt bereits (1859) sich zu erfüllen; woraus man mit ihm weiter schließen darf, daß Liszts Genie mit Ausnahme des ihm zu versagenden dramatischen Gebiets, auf allen Punkten gerettet sein wird, sobald er eine Oper geschrieben haben

*) Franz Liszt, S. 208.

wird." Wenn auch der Kausalnexus dieser Phasen mehr als ein Fragezeichen verdient, so setzt doch Pohl damit deutlich das allmähliche Hervortreten Liszts mit immer neuen künstlerischen Potenzen in das rechte Licht.

Die hohe Verdienstlichkeit der propagandistischen Thätigkeit Liszts für die Meisterwerke der jüngsten Vergangenheit (seit Beethoven) und der Gegenwart bedarf keines Nachweises; durch seine Klaviervorträge, seine veröffentlichten Klavierbearbeitungen, seine Weimarer Dirigententhätigkeit und seine geistvollen Essays in Zeitschriften und Broschüren hat er wie wenige klärend und fördernd auf die Geschmacksrichtung seiner Zeit eingewirkt. Nicht genug kann aber hervorgehoben werden, daß diese Propaganda von einer hohen Pietät für das Große und Edle aller Zeiten getragen war und sich keineswegs auf die Durchdrückung moderner Bestrebungen zuspitzte und daß darum Liszts Führerrolle nichts weniger als etwa die eines Agitators war, sondern sich immer mehr zu der eines besonnenen und umsichtigen Mentors herausbildete, der vor allem in dem Hinweise auf die unvergleichliche Größe Bachs und Beethovens sich nicht genugthun konnte. Der Interpret und der Lehrer Liszt zeigt eine vorbildliche Universalität und ein vordem unbekanntes Eingehen auf die Eigentümlichkeiten der einander fernliegendsten Epochen, Stilgattungen und Künstlerindividualitäten. Liszts Größe nach dieser Richtung fand speziell in Hans von Bülow einen verständnisvollen Schüler und Erben. Während andere Schüler andere Seiten seines Könnens sich anzueignen und fortzuführen strebten, dieser seine Neuerungen auf dem Gebiete der Klaviervirtuosität, jener seine Anregungen zur Sprengung der alten Formen auf dem Gebiete der Komposition aufnahm und verarbeitete, machte es Bülow zu seiner speziellen Aufgabe, in Liszts Nachfolge als praktischer Lehrer der Vortragskunst einzutreten, als dieser das öffentliche Spielen aufgegeben hatte.

Eine gerechte Würdigung der Bedeutung Liszts heischt vor allem die Auseinanderhaltung seiner primären Naturanlage und der mehr und mehr sein Schaffen beeinflussenden, von außen an ihn herantretenden Anregungen, der von andern aufgestellten Ideen, für welche er zunächst als Spieler und Bearbeiter, sowie als Schriftsteller und zuletzt auch als Komponist mit Thaten eintrat. Daß

Liszts musikalische Naturanlage eine eminente und exzeptionelle war, darüber ist jeder Zweifel ausgeschlossen; seine Ueberlegenheit im Vomblattspielen, im Lesen der kompliziertesten Partituren, in der freien Improvisation hat den anspruchsvollsten Zeitgenossen Bewunderung abgezwungen. Aber auch der Komponist Liszt hat Anspruch auf ernste Beachtung; ein intensives Gefühl für die Logik der Harmoniefolgen leitet ihn sicher und fest auch da, wo er am stärksten aus dem herkömmlichen Geleise weicht und selbstverständlichen formalen Gestaltungen in peinlicher Vermeidung des Trivialen absichtlich und bewußt aus dem Wege geht: hier scheidet ihn eine tiefe Kluft gegen Berlioz ab, der diesen Sinn für die strenge Logik oft vermissen läßt und trotz aller außergewöhnlichen Intentionen nicht selten ins Banale fällt. Liszt steht mit seiner Musik immer auf der Höhe gesteigerter ästhetischen Anforderungen, und die allein anfechtbare Seite seines Schaffens ist vielmehr gerade die allzu starke Beeinflussung seines Schaffens durch ästhetische Theorien, welche denselben zum Teil sogar einen demonstrativen Charakter giebt. In erster Linie denke ich hier natürlich an die durch Berlioz zuerst in den Vordergrund gebrachte absichtliche Ausbeutung der Fähigkeit der Musik, bestimmte Assoziationen zu wecken, die Programmmusik; auch die Tendenzen lokaler bezw. nationaler Charakteristik, für welche Chopin, aber auch schon Weber und Schubert und noch ältere Meister mit kräftigen Anregungen vorangegangen waren, gehören, wenn auch nicht zur Programmmusik selbst, so doch in den weiteren Kreis der „darstellenden" Musik; aber eben dahin gehören auch viele Elemente der religiösen Kompositionen Liszts von den auf Urhan und Abbé Lammenais weisenden von mystischer Schwärmerei erfüllten Klavierstücken (Apparitions, Harmonies poétiques et religieuses, Légendes u. a.) bis zu den großen Messen und Oratorien mit ihrer Heranziehung von Anklängen, ja ganzer Melodien des gregorianischen Gesangs im Wechsel mit Mitteln nationaler Charakteristik (Ungarische Krönungsmesse) und allgemein sinnlicher Tonmalerei. Zu den merkwürdigsten Verquickungen romantisch-phantastischer und religiös-mystischer Ideenkreise gehören jedenfalls Schöpfungen wie der „Totentanz" für Klavier und Orchester (über das Dies irae) und die drei Mephistowalzer für Orchester. Niemand wird dem angeblichen Bannerträger des Gedankens, daß Musik, welche nicht eine
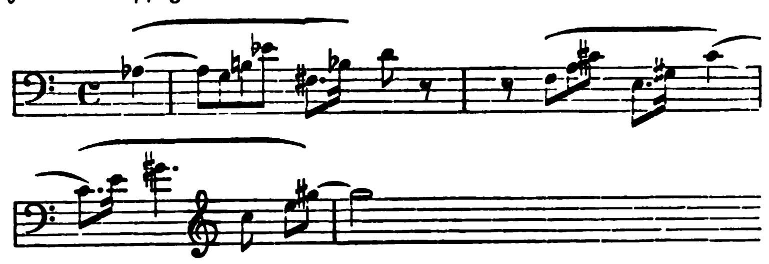
poetische Idee musikalisch wiederzugeben unternimmt, ein inhaltloses Tonspiel ist, einen Vorwurf daraus machen wollen, wenn in einem großen Teile seiner Werke die andere und erste Fähigkeit der Musik, selbst direkt Empfindungsausdruck zu sein, der weder eines Vergleichs noch einer Erläuterung bedarf, gegen jene sekundäre der Erweckung bestimmter Assoziationen zurücktritt. Daß Liszt jene erste Fähigkeit nicht geringer, sondern höher schätzt als diese zweite, hat er sogar ausdrücklich gelegentlich seines Versuchs, Berlioz' Symphonie fantastique ästhetisch zu rechtfertigen, dargethan*); sei es nun, daß seine Ansicht über den Wert der beiden Fähigkeiten sich späterhin durch die Verschärfung des Gegensatzes der Parteistandpunkte modifizierte oder daß er nur für seine Person sich beschied, die zweite Fähigkeit, welche die früheren Zeiten weniger berücksichtigt hatten, in stärkerem Maße zur Geltung zu bringen, genug, der Komponist Franz Liszt steht in seinen Schöpfungen seit Beginn der Weimarer Zeit sichtlich im Banne von ästhetischen Theorien und ist daher in seinem künstlerischen Schaffen nicht genügend spontan, um mit den älteren Meistern, welche rein subjektiv den reichen Inhalt ihres Innenlebens aussprechen, in eine Linie gestellt zu werden. Vielmehr gehört er mit dem Hauptbestande seiner Werke in die Kategorie der Schöpfer illustrierender Musik, der Musik, welche sich in die Gefolgschaft der Dichtkunst stellt. Die enge Verwandtschaft der Lisztschen wie auch der Berliozschen Musik mit derjenigen Wagners, welch letzterer aus der Idee der Verschmelzung der Künste die letzten Konsequenzen zieht, liegt auf der Hand und wird auch nicht bestritten.

Von den Orchesterwerken Liszts tragen zwei den Namen Symphonien, nämlich die 1853—54 komponierte „Faustsymphonie" und die bereits 1847 entworfene, aber erst 1855 beendete Symphonie zu Dantes „Divina commedia". Beide sind dreisätzig und ziehen am Schluß in beschränktem Maße die Mitwirkung des Gesangs nach dem Vorbilde von Beethovens neunter Symphonie heran, die Faustsymphonie den Männerchor für den Chorus mysticus „Alles vorzügliche ist nur im Gleichnis", die Dantesymphonie Frauenstimmen, welche das „Magnificat" anstimmen (dieser abschließende Lobgesang

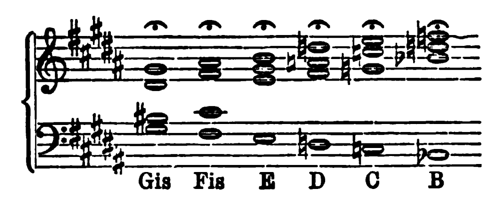
*) Gesammelte Schriften 4. Bd. S. 50.

vertritt den „Himmel“ der Danteschen Dichtung). Beide Symphonien stellen sich Aufgaben, die riesengroß und unlösbar scheinen, wenn man sie etwa mit Beethovens Pastoralsymphonie vergleicht. Aber sie werden dem Vorwurfe nur mit Hilfe von mancherlei äußerlichen Mitteln soweit gerecht, daß der guten Willen mitbringende Hörer den Kontakt der Ausführung mit der Absicht zu begreifen vermag. Ihre Größe schrumpft zusammen, wenn man ein Werk wie Beethovens neunte Symphonie neben sie stellt, das gewiß auch als eine musikalische Faustdichtung gelten kann, natürlich in jenem weiteren Sinne des Ringens einer großen Menschenseele. Bei allen solchen Vergleichen wird die Programmmusik leichter befunden werden, weil sie notgedrungen Detailzüge der Dichtung zu kopieren suchen muß, um ihre Identität zu erweisen, während die absolute Musik die Seelenkämpfe selbst, von denen der Dichter erzählt, aussprechen kann. Statt dessen malt Liszt den grübelnd sinnenden, heftig auffahrenden, verzweifelt zusammensinkenden Gelehrten durch bühnenmäßiges musikalisches Gebärdenspiel, zaubert er Gretchens Bild durch ein jungfräulich naives Oboesolo, kann aber nicht umhin, zur Pseudodeklamation seine Zuflucht zu nehmen, um das Blumenorakel nicht einzubüßen, ebenso wie er in der Dantesymphonie die Thorinschrift des „Inferno“ nicht missen mag, aber nicht retten zu können glaubt, ohne die Posaunen des „Lasciate“ 2c. mit deutlicher Wortbetonung deklamieren zu lassen. Mephisto wird als böses „alter ego“ Fausts charakterisiert durch Verzerrung der Motive des Faustsatzes ins Fratzenhafte (im Anschluß an ähnliche Manipulationen Berlioz’). Ohne äußerliche Behelfe geht es, wie in den beiden Symphonien, auch in den einsätzigen symphonischen Dichtungen Liszts nicht ab; dahin rechne ich den Peitschenhieb und den Hufschlag des Rosses in „Mazeppa“, die Harfenklänge in „Orpheus“, die Intonierung des alten Hymnus „Crux fidelis“ zur Versinnbildlichung des Christenkreuzes in der „Hunnenschlacht“, Verwendung ungarischer Motive in der „Hungaria“, venezianischer Schiffermelodien im „Tasso“ u. s. w. Ungleich gesunder und einwandfreier erscheinen Werke wie die „Ideale“, „Festklänge“, „Les préludes“, welche nur Seelengemälde gehobener Stimmung sind, oder auch die Reflexe der Naturpoesie in der „Bergsymphonie“ u. a. Doch genug; eine eingehende Analyse der Werke ist hier selbstverständlich ausgeschlossen. Bezüglich der

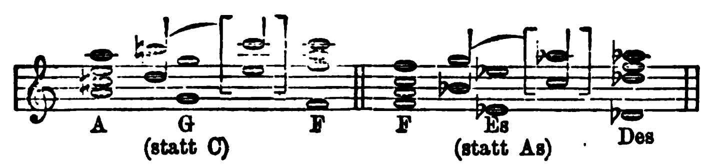
Harmonik Liszts, die angeblich sich von den für allgemein gültig angenommenen Gesetzen emanzipiert, wurde schon auf den Anschluß an Schubert hingewiesen; doch ist Liszt vielfach weit über Schubert hinausgegangen, z. B. mit Dingen wie dem Anfange der Faustsymphonie, der als eine „Folge übermäßiger Dreiklänge“ definiert zu werden pflegt:



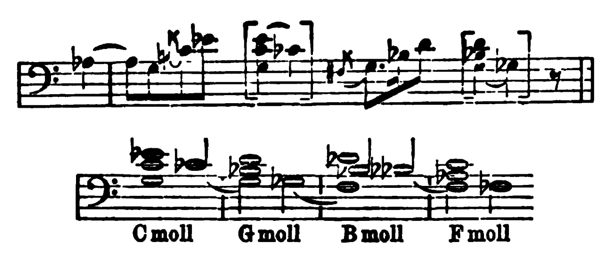
womit natürlich für die vom Ohr anerkannte Möglichkeit der Bildung nichts gesagt ist, oder den fortgesetzten Dur-Dreiklangsfolgen in absteigenden Ganztönen in der Dantephantasie und Dantesymphonie am ausgedehntesten in letzterer, im Hosianna des letzten Satzes (in vierfachen Taktnotenwerten):



Es sind das Bildungen, welche der theoretischen Analyse schwere aber nicht unlösbare Probleme stellen, und es sei vor allem betont, daß wir es bei Liszt in ihnen durchaus nicht etwa (wie öfter bei Berlioz) mit Willkürlichkeiten und absichtlichem Ueberschreiten der durch das musikalische Ohr gezogenen Grenzen zu thun haben, sondern vielmehr mit Wirkungen, die das Ohr thatsächlich annimmt und durch sein Urteil rechtfertigt, während man freilich weit ausholen muß, um sie restlos zu erklären. So dürfte die Verständlichkeit der mit Durdreiklängen besetzten „Ganzton-Tonleiter“ im Sinne eines mehrmaligen Rückgangs vom Terzklange über den Quintklang zum Grundklange zu deuten sein, aber mit Annahme einiger Verbindungen durch Wechselnoten:



Aehnlich erfordert die „Folge übermäßiger Dreiklänge" eine umständliche Erklärung durch Wechselnoten, welche den an sich einfachen und durchaus logischen Kern verdecken, nämlich im Sinne von:

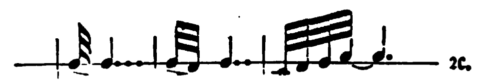


eine Folge, gegen die nichts einzuwenden ist, die aber freilich durch die enharmonisch mit den weiterführenden chromatischen Veränderungen zusammenfallenden Wechselnoten für das Auge derart verschleiert ist, daß man die Fähigkeit des Ohres bewundern muß, sich ohne ernstliche Verwirrung durch dieses Labyrinth zu finden. Von irgend welcher prinzipiellen Sonderbedeutung der ‚Kette übermäßiger Dreiklänge' und der ‚ganztonigen Tonleiter', die auch in Liszts Orgelvariationen über Bachsche Motive S. 11, in der melodramatischen Ballade „Der traurige Mönch" (auch in Wagners ‚Parsifal' S. 217) vorkommt, ist natürlich keine Rede. Solche Beispiele, welche für die Stärke von Liszts intuitivem Verständnis der intrikatesten Bildungen auf harmonischem Gebiete Zeugnis ablegen, könnten in großer Anzahl angeführt werden, und es ist deshalb das Studium Lisztscher Werke als in hohem Grade die Musikbildung gerade nach dieser Seite förderndzu bezeichnen. Auch aus der energischen und gestaltenreichen Rhythmik Liszts sind kräftige Anregungen mannigfaltigster Art zu gewinnen, und zwar ganz besonders aus den im „ungarischen Stile" geschriebenen, welche sowohl in seiner Orchester- als auch in seiner Klaviermusik einen breiten Raum einnehmen. Liszt selbst war nichts weniger als ein Theoretiker, deshalb ist seiner Idee einer „ungarischen Tonleiter" (nämlich einer harmonischen Mollskala mit

übermäßiger Quarte), aus welcher die Harmonik der ungarischen Musik sich ableiten lassen soll, nicht allzuviel Gewicht beizulegen. Charakteristisch für die Harmonik und Melodik der ungarischen Musik, d. h. der Musik der ungarischen Zigeuner — denn eine spezifisch ungarische Musik giebt es nicht — ist die starke Mischung von Dur- und Mollelementen und die Bevorzugung der Halbtonabstände für die melodische Verzierung von Akkordtönen; daß durch letztere auch der Unterhalbton der Tonartquinte zu häufiger Verwendung gelangt, ist richtig, aber neben ihm erscheinen auch andere chromatische Töne, welche die „ungarische Tonleiter" nicht enthält, z. B. der Oberhalbton des Tonartgrundtons. Durch diese freie Verfügung über die Ober- und Unterhalbtöne, von denen auch nicht selten abgesprungen wird, kommt ein reicher Glanz und oft eine frappante Schärfe in die Harmonik und Melodik der ungarischen Weisen, die aber erst durch die ausnahmsweise reiche Rhythmik ins rechte Licht treten. Der Schwerpunkt des „Ungarischen" ist sogar ganz entschieden im Rhythmischen zu suchen, und es ist viel leichter, Bildungen spezifisch ungarischen Charakters nachzuweisen, denen jene harmonischen Eigentümlichkeiten mangeln, als solche, die nur auf ihnen beruhen. Zu den hervorstehendsten rhythmischen Merkmalen des „Ungarischen" gehört die Zerkleinerung des Anfangs schwerer Zeitwerte, also Vorschläge, Anschläge, Tonrepetitionen, Schleifer und allerlei kompliziertere Verzierungen zu Anfang einer Note von stärkerem Gewicht:

ꝛc.

und zwar mit Accentuation und scharfer Herausbringung der schnellen Noten auf die gute Zeit, also:



In diesem unmittelbar an den Stützmoment des Einsatzes der schweren Zeit anschließenden Heraustreten zu neuer Energieentfaltung liegt etwas fascinierendes und imponierendes, etwas grandioses und heroisches, das freilich für Spieler und Hörer verloren geht, wenn der Spieler die Verzierung gegen den Willen des Komponisten und gegen die Eigenart des echten Ungarischen vor die schwere Zeit rückt

— ein Fehler, der nur allzuoft beim Vortrage Lisztscher ungarischen Stücke gemacht wird.

Man sucht in den Kompositionen aus Liszts erster Epoche vergebens nach solchen Anzeichen seines Magyarentums. Erst seit jenem denkwürdigen Weihnachtstage 1839, wo Liszt sich von seinem Vaterlande huldigen ließ und die Zigeunerkapellen u. a. ihm zu Ehren einen der ungarischen Märsche Schuberts zur Begrüßung spielten, datiert die Hinwendung seines speziellen Interesses auf die dem Auslande noch großenteils unbekannten Schätze nationaler Melodien, deren Bearbeitungen seinen Ruhmeskränzen so viele unverwelkliche Blätter zufügen sollten. Zunächst brachte Liszt von 1840—47 zehn Hefte ungarische Nationalmelodien, welche einen großen Teil der Motive seiner späteren Rhapsodien enthalten, sowie eine Klavierbearbeitung des Rakoczymarsches, einen heroischen Marsch im ungarischen Stil, 1844 den Ungarischen Sturmmarsch, von 1851—54 aber 15 ungarische Rhapsodien (Nr. 15 eine neue Bearbeitung des Rakoczymarsches), denen er in seinen letzten Lebensjahren 1882—86 noch fünf andere nachschickte (Nr. 20 noch nicht gedruckt). Der „Briefwechsel zwischen Hans von Bülow und Franz Liszt“ *) verrät, in welchem ausgedehnten Maße Liszt handschriftliche Sammlungen originaler „Zigeuner-Ungarischen“ an sich zu bringen suchte, um sie für seine Kompositionen im ungarischen Stil zu verwerten. Einige (sechs) der ungarischen Rhapsodien bearbeitete Liszt später auch für Orchester, die 14. versah er in neuer Bearbeitung für Hans von Bülow 1853 mit einer Orchesterbegleitung. Weiterhin folgten auch ungarische Lieder, die gleichfalls zur ungarischen Musik gehörige symphonische Dichtung ‚Hungaria‘ u. s. w. Speziell die ungarischen Rhapsodien bilden aber den bleibenden Kern seiner Kompositionen im ungarischen Stil und haben Liszts Musik soweit popularisiert, wie dieselbe überhaupt einer Popularisierung fähig ist. Die in denselben mehrfach eine hervortretende Rolle spielenden, die Erardsche doppelte Repetitionsmechanik im vollen Umfange zur Geltung bringenden rapiden Repetitionen desselben Tones sind insofern auch spezifisch ungarischer Abstammung, als sie einen Spieleffekt des den Zigeunerorchestern eigentümlichen verbesserten Hackbretts (Cimbalom) nach-

*) Herausgegeben von La Mara 1898, S. 8 ff.

bilden, den noch Schubert in seinem Divertissement à l'Hongroise durch Triller und Tremolo ersetzen mußte.

Noch müssen wir auch Liszts als Komponisten für die Orgel gedenken. Wenn auch die Zahl seiner Originalkompositionen für Orgel nur klein ist (neben einer großen Anzahl von Uebertragungen vokaler und orchestraler Werke verschiedenster Komponisten von Bach bis Verdi, sowie auch eigener), so stehen doch dieselben wegen ihrer würdigen, trotz des Abgehens vom Stile osservato doch echt orgelmäßigen Haltung in Ansehen. An der Spitze steht seine BACH-Fuge, der sich anschließen Phantasie und Fuge über das Choralmotiv „Ad nos, ad salutarem undam“, zwei Variationensätze über Bachsche Motive und die bereits genannte stille Messe für Orgel allein. Eine bedeutsame Anregung gab Liszt durch seine Uebertragungen von sechs Präludien und Fugen für Orgel von Bach für Klavier allein (1852), denen er 1868 noch die Uebertragung der G-moll-Phantasie und Fuge folgen ließ. Diese Uebertragungen sind als erste Versuche, die Fülle des Orgelklangs durch vermehrte Vollgriffigkeit (Oktavverdoppelungen) auf dem Klavier wiederzugeben, sehr bemerkenswert, allerdings aber durch spätere Nachfolger überboten worden (Tausig, Busoni, Reger).

Den bisher genannten Werken Liszts sind noch ergänzend nachzutragen die Orchesterwerke „Le triomphe funèbre du Tasse“ (ein Epilog zur symphonischen Dichtung Tasso) und eine Anzahl Festvorspiele und Märsche (zur Einweihung des Goethe-Schiller-Denkmals 1857, zur Goethe-Säkularfeier 1849, Huldigungsmarsch 1853, Vom Fels zum Meer 1865 und Künstlerfestzug 1859); die Klavierwerke: „12 Etudes d'exécution transcendante“ (1838), „Ab irato“ (Etüde 1840), drei große Konzertetüden (1849), zwei dergl. für die Lebertsche Klavierschule (1863), Consolations (1850), ein großes Konzertsolo [Concerto pathétique] (1851, bearbeitet 1866), eine Ballade (1854), Berceuse (1854), Trauermarsch auf den Tod Kaiser Max' von Mexiko (1883), drei Elegien (nur die zweite und dritte gedruckt), drei Mephisto-Polkas, die melodramatische Ballade für Deklamation und Klavier „Lenore“ (1860), „Der traurige Mönch“ (1872), „Des toten Dichters Liebe“ (1874) und „Der blinde Sänger“ (1877); die Kantate „Die Glocken des Straßburger Münsters“ für Bariton, Chor und Orchester, sowie mehrere Festgesänge für Männer-

chor und eine Anzahl einzeln herausgegebener Gesänge für eine Singstimme (Jeanne d'Arc au bûcher für Mezzosopran mit Orchester, Le crucifix u. a.)

Die Schriften Liszts, originaliter sämtlich französisch ('Chopin' 1851, 'Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn' 1861 und viele kleinere, meist in Zeitschriften) erschienen gesammelt in deutscher Uebersetzung von Lina Ramann (1880—83, 6 Bde.); sein Briefwechsel mit Richard Wagner erschien 1887 (2 Bde.). La Mara gab heraus den Briefwechsel mit Hans von Bülow (1898), eine Sammlung von Briefen Liszts an verschiedene (1893—94, 2 Bde.), „Franz Liszts Briefe an eine Freundin" [die Fürstin Wittgenstein] (1893) und „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt" (1895, 2 Bde.). Eine umfassende, aber die Komtesse d'Agoult allzusehr zu Gunsten der Fürstin Wittgenstein zurücksetzende Biographie veröffentlichte Lina Ramann („Franz Liszt als Künstler und Mensch" 3 Teile, 1880, 1887, 1894), eine biographische Skizze August Göllerich (1887, mit vollständigem Verzeichnis der Schüler Liszts). Nur eine Sammlung gelegentlicher Essays ist Richard Pohls „Franz Liszt, Studien und Erinnerungen" (1883). Eine Gesamtausgabe der Werke Liszts hat die Firma Breitkopf u. Härtel in Angriff genommen.

§ 4. Die Neudeutsche Schule.

Es ist keineswegs ein Zufall, daß das Ende von Liszts Weimarer Thätigkeit und die definitive Konstituierung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" unter dem Protektorat des Großherzogs von Weimar zeitlich zusammenfallen (1861). Eine Art vorbereitender Bedeutung hatten die von Liszt geleiteten Musikfeste in Karlsruhe 1853 (das erste Instrumental-Musikfest Süddeutschlands) und zu Magdeburg 1856 (die neunte Symphonie Beethovens unter Direktion von Liszt), ja selbst die zu Ballenstedt 1852 (bei dem wegen Liszts Leitung und Programmwahl der Sternsche Verein aus Berlin und der Schneidersche aus Dessau die Mitwirkung versagten) und Aachen 1857 (auf dem Ferd. Hiller das Signal gegeben haben soll, Liszt auszupfeifen), sofern sie durch die starke Parteibildung pro et contra den Zusammenschluß der fortschrittlichen Elemente und ihre Scharung um die Person Liszts an-

bahnten. Die von Brendel vom 1. bis 4. Juni 1859 nach Leipzig einberufene Tonkünstlerversammlung konstituierte zwar bereits den Allgemeinen Deutschen Musikverein und beauftragte einen Ausschuß mit der Ausarbeitung der Statuten, hatte aber noch mehr den Sinn einer „Versöhnung der Gegensätze"*). Die die Statuten beschließende, also erst wirklich konstituierende zweite Tonkünstlerversammlung in Weimar Anfang August 1861 prägte dagegen dem Vereine sogleich deutlich den Charakter auf, den er bisher gewahrt hat. „Die Erweiterung der Programme, den in Leipzig entworfenen gegenüber, bestand jetzt darin, daß zum erstenmal zugleich ein Bild der ‚neudeutschen Schule' gegeben wurde"**). Die „Neue Zeitschrift für Musik" wurde zum Vereinsorgan gewählt, Felix Dräseke hielt einen Vortrag „Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner", die drei Konzerte brachten Beethovens „Missa solemnis" (der „Riedelsche Verein" aus Leipzig vollbrachte damit seine erste auswärtige That), Liszts „Faustsymphonie" (unter Bülows Direktion), „Prometheusmusik" (mit R. Pohls verbindendem Text) und A-dur-Konzert (gespielt von Tausig), sowie Kompositionen von Peter Cornelius, Felix Dräseke, Wendelin Weißheimer, Leopold Damrosch, H. v. Bülow, Ed. Lassen, Otto Singer, Karl Stör, Otto Bach, Max Seifriz, Karl Müller (-Berghaus) und C. F. Weitzmann. Die von Brendel, Pohl, Dr. Gille und Musikverleger C. F. Kahnt definitiv redigierten Statuten wurden beschlossen und als Vorstand Brendel, Riedel, Pohl, Kahnt und A. Dörffel erwählt; in den engeren Ausschuß wählte man noch Bülow, Gille, Louis Köhler, Liszt und Weitzmann. Liszt, der später zum Ehrenpräsidenten des Vereins gewählt wurde, war natürlich von Anfang an die Seele des Vereins als das erklärte Haupt der „Neudeutschen Schule". Der Allgemeine Deutsche Musikverein wurde, nachdem diese Weimarer Heeresmusterung der Neudeutschen ein so glänzendes Ergebnis geliefert hatte, fortan ein bedeutsamer Faktor im deutschen Musikleben und seine alljährlichen Tonkünstler-

*) Vergl. R. Pohl „Die Tonkünstlerversammlung zu Leipzig" (1859) sowie Fr. Brendels Bericht „Der Allgemeine Deutsche Musikverein, die Organisation, bisherige Thätigkeit und Weiterentwicklung desselben" im „Almanach" des Allgemeinen Deutschen Musikvereins" 1868.

**) Brendel a. a. O., S. 108.

versammlungen traten als Musikfeste großen Stils, zu denen von weit her die Besucher zusammenströmten, an die Stelle der inzwischen bis auf die „Niederrheinischen“ und diejenigen der Liedertafelverbände allmählich einschlafenden Musikfeste der vorausgehenden Epoche. Die ausgesprochene Tendenz des Vereins, neben selten gehörten monumentalen Werken wie Beethovens „Missa solemnis“ und neunter Symphonie speziell die von den konservativen Konzertinstituten perhorrescierten Werke der neuen Richtung zur Aufführung zu bringen und so ein größeres Publikum mit denselben bekannt zu machen, erreichte derselbe besonders auch durch den steten Ortswechsel der Veranstaltungen (Karlsruhe [1863], Dessau [1865], Meiningen [1867], Altenburg, Leipzig, Erfurt, Wiesbaden, Baden-Baden, Magdeburg, Sondershausen, Köln, Mainz u. s. w.); nach Möglichkeit wurden auch Erstaufführungen neuer Opern auf die Tage der Tonkünstlerversammlungen gelegt und die Bestrebungen des Vereins auch nach dieser Richtung fruktifiziert. Auch für das Ausland wurde der Allgemeine Deutsche Musikverein ein bedeutsamer Faktor, da derselbe wie von Anfang an die Werke Berlioz’ so weiterhin auch diejenige russischer, tschechischer, französischer und skandinavischer Komponisten, welche sich der Lisztschen Richtung anschlossen, in seine Programme einbezog und für manchen derselben bahnbrechend wirkte; die Tonkünstlerversammlungen zogen daher auch mehr und mehr ausländische Komponisten als Mitwirkende, als Gefeierte oder auch nur als Hörer an. Wenn die Veranstaltungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Laufe der Jahrzehnte an Bedeutung verloren haben, so ist das die naturgemäße Folge der durch dieselben bewirkten Einführung eines vorurteilsloseren Geistes in die leitenden Kreise der maßgebenden ständigen Konzertinstitute, welche die Propaganda des Vereins mehr oder minder überflüssig gemacht hat.

Unter den Namen, welche durch Liszts Weimarer Thätigkeit und weiterhin durch die Propaganda des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in den Vordergrund traten, ist einer der ersten derjenige Raffs.

Joachim Raff ist am 27. Mai 1822 zu Lachen am Züricher See geboren und starb in der Nacht zum 25. Mai 1882 zu Frankfurt a. M. Da seine Eltern nur zur Zeit seiner Geburt vorübergehend in der Schweiz lebten, ihre Heimat aber zu Wiesensietten in

Württemberg hatten, so wuchs Raff hier auf, besuchte aber später das Jesuitengymnasium zu Schwyz. Die Absicht, die Universität zu beziehen, mußte er wegen Mangel an Subsistenzmitteln aufgeben und wurde Elementarlehrer. Ohne eigentlichen geregelten Unterricht hatte er sich aber nebenher zum Violin-, Orgel- und Klavierspieler gebildet und Kompositionsversuche aller Art gewagt. Durch Uebersendung einiger seiner Erstlinge an Mendelssohn erweckte er 1843 dessen Interesse und fand auch durch dessen Vermittlung einen Verleger (Breitkopf & Härtel). Sein Scherzo op. 2 wurde durch Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik freundlich aufgenommen. 1845 stellte er sich in Basel gelegentlich eines Konzertes Liszt vor, der sich seiner annahm und ihn als musikalischen Sekretär und Kopisten mit sich nach Bonn zur Beethovendenkmalfeier nahm. Als Liszt wieder nach Paris ging, blieb Raff in Köln zurück, wo er versuchte, sich eine Existenz als Musiklehrer zu gründen. Dort machte er auf dem Musikfeste 1846 Mendelssohns persönliche Bekanntschaft; 1847, im Begriff nach Leipzig zu reisen, um noch Mendelssohns Schüler zu werden, erhielt er die Kunde von dessen Tode. Der Plan, Köln, wo er nicht Fuß fassen konnte, obgleich er durch Arbeiten für die seit Gottfried Webers Tode (1839) von S. Dehn redigierte „Cäcilia" anfing sich bekannt zu machen, mit Wien zu vertauschen, wohin ihn Liszt an den Verleger Mechetti empfohlen hatte, wurde durch den Tod Mechettis ebenfalls vereitelt. So kehrte er zunächst getäuscht und entmutigt in seine Heimat zurück und widmete sich in Stuttgart neuen fleißigen Studien und Kompositionsarbeiten, fortgesetzt in schwerem Ringen um die Existenz. In Stuttgart machte er die Bekanntschaft des noch die letzten Semester des Gymnasiums absolvierenden genialen Hans von Bülow, dessen Eltern 1846 nach Stuttgart übergesiedelt waren. Bülow trat schon damals gelegentlich öffentlich auf und spielte u. a. eine Phantasie von Raff in einem Konzert. Gleich nach Liszts Niederlassung in Weimar erschien Raff daselbst, wurde wiederum von Liszt mit allerlei Hilfsarbeiten betraut, wohnte in der Alten Burg und hatte die Freude, schon im März 1851 seine Oper „König Alfred" durch Liszt aufgeführt zu sehen (in neuer Ueberarbeitung 1853). In den nächsten Jahren brachte Liszt auch Raffs „Tedeum", das Chorwerk „Dornröschen" (Text von Wilhelm Genast), die Musik zu Genasts

„Bernhard von Weimar", die erste Symphonie (die 1863 von der Gesellschaft der Musikfreunde preisgekrönte fünfsätzige „An das Vaterland", op. 96), sowie drei Ouvertüren Raffs, auch äußerte er sich 1856 in einem längeren Essay über „Dornröschen" ausführlich über Raff als Komponisten*). Die Verlobung Raffs mit der Schauspielerin Doris Genast, der Tochter W. Genasts, welche 1855 nach Wiesbaden engagiert wurde, veranlaßte Raff, 1856 seinen Wohnsitz gleichfalls nach Wiesbaden zu verlegen, wo er sich 1859 mit ihr verheiratete und dauernd blieb, bis er 1877 an die Spitze des Dr. Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt a. M. berufen wurde. In dieser Stellung starb er noch in voller Frische des Schaffens gänzlich unerwartet am Schlagfluß. In die Weimarer Zeit Raffs fällt seine Schrift „Zur Wagnerfrage" (1854), auch die Konzertphantasie „Die Liebesfee" (für Violine und Orchester), die erste Violinsonate (E-moll op. 73), das erste Trio (op. 102), das erste Streichquartett (op. 77 D-moll), die E-moll-Orchestersuite u. a. m. Vor der Weimarer Zeit hatte er bereits eine Menge Klaviersachen herausgegeben, welche meist der besseren Salonmusik zuzuweisen sind und auf Wunsch der Verleger entstanden, welche „nur für solche Sachen bessere Honorare zahlen". Die Opuszahlen der Kompositionen Raffs reichen bis 214; zwar fehlen einige Nummern, die aber durch nicht numerierte aufgewogen werden. Von diesen sind ein großer Teil zweihändige Klavierkompositionen aller Art (sehr viele Phantasien über Opernmelodien, Tänze, Romanzen, Salonetüden, Charakterstücke u. s. w., darunter die „Frühlingsboten" op. 55, „Ballade, Scherzo und Metamorphosen" op. 74, Reisebilder op. 160 [auch vierhändig]), aber auch zwei große Sonaten (op. 14, op. 168), drei Sonatillen (op. 99) und sieben zum Teil sehr weit ausgeführte, ältere Tanztypen aufnehmende Suiten (op. 69, 71, 72, 91, 162, 163, 204), zu vier Händen der Totentanz op. 181, für zwei Klaviere die Chaconne op. 150. Auch Klavierlieder schrieb Raff in großer Zahl, einzelne mit viel Glück („Kein' Sorg' um den Weg"), desgleichen Duette, Terzette für Frauenstimmen und gemischte und Männerchorlieder, Gesänge für Männerchor und Orchester („Wachet auf" op. 80, „Deutschlands Auferstehung" op. 100),

*) Gesammelte Schriften 5. Bd. S. 131 ff.

für gemischten Chor und Orchester („Im Kahn“ und „Der Tanz“ op. 171, „Die Tageszeiten“ [mit Klavier und Orchester] op. 209, „Morgenlied“ und „Einer Entschlafenen“ [mit Sopransolo]), ein achtstimmiges „De profundis“ a cappella u. s. w. Die größten Vokalformen bebaute er mit einer Anzahl Opern, von denen aber außer dem „König Alfred“ nur „Dame Kobold“ (Weimar 1870) zur Aufführung kam, und dem Oratorium „Weltende, Gericht, Neue Welt“ (op. 212). Die Kammermusik bereicherte er mit acht Streichquartetten (No. 6 „Suite älterer Form“, No. 7 „Die schöne Müllerin“, No. 8 „In Kanonform“), je einem Streichsextett und Streichoktett, einem Klavierquintett, zwei Klavierquartetten, vier Klaviertrios, fünf Violinsonaten und einer Suite für Klavier und Violine, zwei Cellosonaten, auch Stücken für Klavier und Violine, Klavier und Cello, Klavier und Horn u. s. w. Auch einige Konzerte veröffentlichte er (zwei Violinkonzerte in H-moll op. 161 und A-moll op. 206, dazu eine Suite für Violine und Orchester op. 180, ein Cellokonzert op. 193, ein Klavierkonzert op. 185 C-moll, dazu eine Suite op. 200 und die „Ode au printemps“ op. 76 für Klavier und Orchester. Den Schwerpunkt seines Schaffens bilden aber ohne Zweifel seine Orchesterwerke, welche sich zum großen Teil durch ihre Titel zur Programmmusik bekennen, aber die klassische Form wahren und auch die Berlioz-Lisztsche Bereicherung des Symphonieorchesters durch stärkere Besetzung der Bläser und die Einführung von Harfe, Englischhorn, Baßklarinette, Baßtuba u. dgl. meiden. Ohne Zweifel strebte Raff trotz seiner Beziehungen zu Liszt und dem Allgemeinen Deutschen Musikvereine, durch diese Beschränkung sich eine Vorzugsstellung als Vermittler zwischen den Parteien zu erringen, was ihm vorübergehend auch gelang; leider erwiesen sich aber seine Schöpfungen als nicht genügend widerstandsfähig gegen die verwitternden Einflüsse der Zeit, sodaß ihnen schon heute alle Jugendfrische geschwunden ist. Der Grund dieses schnellen Veraltens ist wohl in Raffs Eklektizismus zu suchen; hinter der außerordentlichen Routine und technischen Geschicklichkeit, welche ihn auszeichneten, stand doch offenbar nicht der allein echte Kunstwerke gebärende Zwang innerer Notwendigkeit. Von seinen elf Symphonien (I. Preissymphonie op. 96, II. C-dur op. 140, III. „Im Walde“ op. 153, IV. G-moll op. 167, V. E-dur „Lenore“, VI. D-moll op. 189, „Gelebt, gestrebt;

gelitten, gestritten; gestorben, umworben", VII. B-dur „In den Alpen" op. 201 [mit Zither!], VIII. A-dur op. 205 „Frühlingsklänge", IX. E-moll op. 208 „Im Sommer", X. F-moll op. 213 „Zur Herbstzeit", XI. A-moll op. 214 „Der Winter" [nachgelassen, herausgegeben von Erdmannsdörfer]) haben sich besonders die „Waldsymphonie" (III) und die „Lenore" (V) zeitweilig einer hohen Wertschätzung zu erfreuen gehabt. Aber auch an ihnen hat die Zeit genagt und ihre Mängel bloßgelegt, sodaß sie aus den Konzertprogrammen wieder verschwunden sind, ehe noch die konservativen Konzertinstitute Zeit gefunden hatten, sich zu der Ueberzeugung durchzuringen, daß Raff gar nicht zu den „gefährlichen Neuerern" gezählt werden kann. Von diesen Mängeln ist der erste, daß es Raff nicht gelungen ist, die großen Eigenschaften der Faktur Beethovens zu enträtseln, nämlich die durchbrochene Arbeit, die Teilnahme aller Instrumente in buntem Wechsel an der Themenbildung, derart, daß sie, um mit Bülow ein Goethesches Wort anzuwenden, einander „die goldenen Eimer reichen"; statt dessen treten bei Raff oft in aufdringlicher Weise lange Soli einzelner Instrumente heraus, die den symphonischen Charakter entschieden verleugnen, während im übrigen der Orchesterkörper zu kompakt geschlossen bleibt und die Instrumentengruppen mehr in fast vorhaydnscher Weise registermäßig angezogen und abgestoßen werden. Der zweite Mangel ist, daß Raff die Reform Webers nicht verstanden und trotz einzelner wohlgelungenen Spezialeffekte mit gestopften Horntönen, Flötendoppelzungen und dergleichen doch nicht verstanden hat, den Zauber der Klangfarben auszunützen; so fehlt trotz aller wohlgelungenen Steigerungen der Instrumentierung vom verschwindenden Pianissimo bis zum dröhnenden Fortissimo doch die diskrete Ausnützung der Lichtwirkungen und Strahlenbrechungen. Der dritte Mangel aber ist der schlimmste von allen, nämlich ein gelegentliches Versinken Raffs in eine der ästhetischen Kritik feineren Empfindens nicht standhaltende, ins Sentimentale und Liedertafelmäßige fallende Melodiosität. Vor den distinguierten, mit wachsender Bekanntschaft sich immer mehr steigernden Wirkungen der den aufgeführten Mängeln mit dem empfindlichsten Feingefühl aus dem Wege gehenden Orchesterwerke Brahms' verblaßten die anfänglich vom allgemeinen Urteil über dieselben gestellten Orchesterwerke Raffs schnell zu blutlosen Schemen.

Außer den elf Symphonien schrieb Raff für Orchester eine freundliche Sinfonietta für acht Holzblasinstrumente und zwei Hörner (op. 188), vier Suiten (op. 101 C-dur, op. 194 F-dur [ungarische], E-moll [italienische, ohne Opuszahl] und B-dur [thüringische, nicht gedruckt]) und fünf Ouvertüren (Jubelouvertüre op. 103, Festouvertüre op. 117 A-dur, Konzertouvertüre op. 123 F-dur, Zur Burschenschaftsfeier op. 124 [Harmoniemusik] und „Ein feste Burg" op. 127; vier andere: „Romeo und Julia", „Othello", „Macbeth" und „Sturm" sind nicht gedruckt), sowie eine Rhapsodie „Abends" op. 163b und einen Festmarsch — Werke, welche das über die Symphonien ausgesprochene Urteil zu entkräften nicht geeignet sind. Als „Programmkomponist" unterscheidet sich Raff von Berlioz und Liszt nicht zu seinem Vorteile durch den Versuch, die alten Formen zu konservieren, sodaß seine Symphonien gleichsam ad libitum als absolute Musik oder als Programmmusik sollen passieren können. Sein Eklektizismus hat ihm da einen bösen Streich gespielt; denn vor dem Richterstuhle der Aesthetik ist eine solche Doppelzüngigkeit ein Unding. Die Fragestellung: Ist die Musik subjektiver Empfindungsausdruck oder gilt sie der Wiedergabe eines Programms? duldet im konkreten Falle keine Bejahung nach zwei Seiten. Ist aber die Musik Programmmusik, so kann die Form nur vom Programm abhängig gemacht werden und es ist dann eitel Spiegelfechterei, das Programm so einzurichten, daß es sich möglichst mit der herkömmlichen symphonischen Form deckt. Selbst bei Liszt und Berlioz sind solche Konnivenzen bemerkbar, z. B. die Einschmuggelung eines Scherzo (‚Fee Mab') in die Romeo-Symphonie, auch die Abgliederung eines besonderen Gretchensatzes in der Faustsymphonie), aber doch nicht mit der Absichtlichkeit, trotz des Anschlusses an neue Ideen der Tradition gerecht zu werden, sondern nur aus nicht ganz loszuwerdender Gewöhnung. Ueber Halbheiten wie jene Raffschen Kompromisse bricht die Geschichte unerbittlich den Stab, weil sie nicht ganz ehrlich sind. Niemand kann einem Komponisten wehren, die beiden Fähigkeiten der Musik, als direkter Ausdruck zu wirken oder aber durch Erweckung von Assoziationen darstellend aufzutreten in verschiedenen Werken, ja in verschiedenen Teilen desselben Werks zur Geltung zu bringen (es ist ein heute noch verbreiteter Irrtum, daß nicht derselbe Komponist absolute Musik und Programmmusik schreiben könne,

ohne charakterlos zu sein); eine ästhetische Lüge aber ist es, Programmmusik zu schreiben, die zugleich absolute Musik sein soll.

Wenn auch als Komponist nicht fruchtbar und ohne Bedeutung, so doch auf allen übrigen Gebieten musikalischer Künstlerschaft hervorragend, hebt sich aus dem Weimarer Kreise die Figur Hans von Bülows heraus. Durch vier Jahrzehnte hat Bülow als Klavierspieler, dirigierend, lehrend und schriftstellerisch in eminentem Maße für die Hebung des Niveaus der Musikbildung seiner Zeit gewirkt. Eine ausgezeichnete allgemeine Bildung, ein scharf zergliedernder Verstand, verbunden mit einer fast beispiellosen Beweglichkeit des Geistes, bestimmten Bülow von vornherein zu einer Führerrolle, die ihm auf pianistischem Gebiete schon unmittelbar nach dem Rücktritte Liszts vom Konzertspiel zufiel. Haftete Liszt, dem klaviertechnischen Gegenbilde Paganinis, dem Rivalen Thalbergs, immerhin noch etwas von äußerlichem Virtuosentum an, so repräsentiert Bülow zuerst den reinen Typus des ausübenden Künstlers der nach Ueberwindung des Virtuosentums, wie sie Liszt in seinem Paganini-Aufsatz angekündigt, anbrechenden Epoche der pietätvollen Interpretation, der in den Dienst der wahren Kunstinteressen gestellten Technik. Bülows kommentierte Ausgabe der Klavierwerke Beethovens eröffnete ganz neue Gebiete kunstästhetischer Betrachtung, da er zuerst im 19. Jahrhundert die Aufmerksamkeit auf das Detail der künstlerischen Faktur, auf die Sinngliederung der Melodie, auf die Bestimmung und plastische Herausarbeitung der Motive im Vortrag hinlenkte und damit der Begründer der in der Folge einen selbständigen Litteraturzweig bildenden Phrasierungs- und Vortragslehre wurde. Wie weit Bülow mit diesen Bestrebungen, den musikalischen Periodenbau bis ins kleinste Detail zu verfolgen, Lehren oder gelegentliche Aperçus Liszts weitergab, oder aber seinerseits solche Lehren von des allbewunderten Meisters Spiele abstrahierte, ist nicht mehr festzustellen, doch steht die direkte Beeinflussung Bülows durch Liszts in dieser Richtung außer Frage.

Hans Guido von Bülow ist am 8. Januar 1830 zu Dresden geboren als Sohn des als Schriftsteller geschätzten, dem Kreise der Romantiker Tieck, Novalis, Kleist nahe stehenden Eduard von Bülow. In Dresden waren Friedrich Wieck (Klavier) und Eberwein (Theorie) seine Lehrer. 1846 siedelte die Familie nach

Stuttgart über, wo Bülow sich bereits (noch als Gymnasiast) mehrfach hören ließ. 1848 ging er als Student der Rechte nach Leipzig, studierte aber nun unter Hauptmann den Kontrapunkt und fühlte seinen Musikerberuf immer mehr erstarken. Nachdem er 1849 in Berlin als Mitarbeiter der ‚Abendpost' bereits sich als Anhänger der in Wagners „Kunst und Revolution" ausgesprochenen Ideen zu erkennen gegeben, die Anwesenheit bei einer der Lohengrin-Aufführungen des Jahres 1850 in Weimar seine Begeisterung für Wagners Künstlerschaft vollends zum Ausbruch gebracht hatte, entschloß er sich kurz, Wagner in Zürich aufzusuchen und war 1850—51 dessen Schüler in der Kunst des Dirigierens. Auf Wagners Empfehlung nahm ihn sodann (1851) Liszt als seinen Schüler in Weimar an, wo Bülow (abgerechnet eine erste Konzerttour nach Wien und Pest im Frühjahr 1853) bis 1855 blieb. Bereits 1848 hatte Bülow seine Mutter verloren; im Herbst 1853 starb auch sein Vater. Eine zweite Konzerttour 1855 veranlaßte seine Anstellung als Lehrer am Sternschen Konservatorium zu Berlin. Wie nahe Bülow Liszt stand, geht daraus hervor, daß er 1857 dessen Tochter Cosima als seine Gattin heimführte. Die Berliner Lehrthätigkeit Bülows währte, unterbrochen durch gelegentliche Konzerte, gekrönt von bestem Erfolge (1858 kgl. preuß. Hofpianist, 1863 Ehrendoktor der Philosophie in Jena) bis 1865, wo der kurz vorher von König Ludwig II. nach München berufene Wagner ihn gleichfalls dorthin zog. Bülow dirigierte die erste Münchener „Tristan"-Aufführung 1865 und die erste „Meistersinger"-Aufführung 1868. Leider veranlaßte die starke gegen Wagner sich aufbäumende Opposition die Verlegung von Wagners Wohnsitz nach Triebschen bei Luzern und auch Bülow verließ zunächst München wieder und lebte einige Zeit lehrend in Basel. 1867 aber trat ungeachtet der Machinationen der Gegner die nach Wagners Vorschlägen vom Könige genehmigte Musikschule in München unter Direktion Bülows ins Leben und Bülow wurde zum Hofkapellmeister ernannt. Seine epochemachende Thätigkeit in beiden Aemtern brach er aber bereits 1869 jäh ab, als seine Gattin sich von ihm trennte und sich mit Wagner vereinigte. Jahre gehörten dazu, ihm sein seelisches Gleichgewicht wiederzugeben. Florenz ist das Asyl, welches er damals aufsuchte und wo er bis 1873 weilte, den Grund legend zu dem Aufschwunge,

welchen das dortige Musikleben durch Pflege ernster Kunst genommen hat. Nach Wiederaufnahme seines Konzertlebens, das ihn seit 1872 mit stetig sich steigendem Ansehen durch ganz Europa, 1875 bis 1876 auch nach Amerika führte, nahm Bülow Anfang 1878 die Hofkapellmeisterstelle zu Hannover an, überwarf sich aber bereits 1880 mit dem Intendanten H. v. Bronsart und wandte sich nun nach Meiningen, wo er den Rang eines Intendanten mit den Funktionen eines Hofkapellmeisters verband und mit dem herzoglichen Hoforchester eine ganz neue Aera, nämlich die der reisenden Orchester eröffnete; die über ganz Deutschland sich erstreckenden Musterkonzerte der „Meininger" gestalteten sich zu förmlichen Lehrgängen der Kunst des Dirigierens und störten die hausbackene Gemütlichkeit der lokalen Musikverhältnisse in mehr als einer Stadt. Leider währten diese Wandermusterkonzerte nur bis 1885. Aber die Leitung eines Orchesters war Bülow nun zum Bedürfnis geworden, und als er seine Stelle als Intendant zu Meiningen aufgab, entfaltete er statt dessen eine vielseitige Thätigkeit als Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Berlin und der neuen Abonnementskonzerte in Hamburg, zeitweilig auch der Philharmonischen Konzerte in Petersburg, und unterrichtete jährlich je einen Monat am Raff-Konservatorium in Frankfurt a. M. und an Klindworths Konservatorium in Berlin. In Meiningen hatte sich Bülow 1882 mit der Schauspielerin Marie Schlanzer in zweiter Ehe verheiratet. Seinen Wohnsitz nahm er seit 1886 in Hamburg.

Bülow war nicht von kräftiger Konstitution, doch leistete seine erstaunliche Energie allen Anfechtungen seines Befindens Widerstand und befähigte ihn zur Ertragung unglaublicher Anstrengungen (z. B. 139 Konzerte auf einer amerikanischen ein Jahr währenden Tour). Ende 1893 befiel ihn ein schweres inneres Leiden, zu dessen Bekämpfung ihn die Aerzte nach Aegypten sandten. Dort starb er am 12. Februar 1894 in Kairo, seine Asche wurde in Hamburg beigesetzt.

Die Gedächtniskraft Bülows grenzte an das Fabelhafte; so spielte er auf einer späteren amerikanischen Tour in 16 einander folgenden Abenden sämtliche Solo-Klavierkompositionen Beethovens auswendig. Das auswendig Spielen und auswendig Dirigieren wurde durch ihn zuerst allgemein eingeführt. Oft hat Bülow Freunde damit

überrascht, daß er Manuskriptkompositionen derselben einige Tage nachdem er sie erhalten, auswendig im Konzert spielte. Sein Spiel war nicht durch Glanz und Macht überwältigend, aber jederzeit tadellos ausgefeilt und bis ins kleinste klar und bestimmt interpretierend. Dieselben Vorzüge eigneten auch den von ihm geleiteten Orchesteraufführungen, bei denen er es zuwege brachte, die Orchestermitglieder zu eingehendem Verständnis der Faktur zu führen. Wie Liszts Weimarer Zeit und wie die Feste des Allgemeinen deutschen Musikvereins, so waren auch alle Konzerte Bülows, sowohl seine pianistischen als seine Orchesterkonzerte und großen Choraufführungen stets von einer hohen Auffassung getragen und nur dem besten aller Zeiten und Stile gewidmet. Die Aufnahme eines Werkes in Bülows Repertoire bedeutete für junge Komponisten einen tüchtigen Schritt vorwärts zum Ruhme. Raff, Brahms, Richard Strauß und eine große Zahl ausländischer Komponisten (Saint-Saëns, Dvorak, Smetana, Tschaikoffsky u. a.) verdanken ihm außerordentliche Förderung. Trotz des Familienkonflikts mit Wagner blieb Bülow der Propaganda auch für die Wagnersache treu und hat zeitlebens die Trias der Komponisten Berlioz-Liszt-Wagner hochgehalten, obgleich er, wie er zu sagen liebte, „desto konservativer wurde, je älter er wurde" und zuletzt nächst den Klassikern den auf dieselben mehr zurückgreifenden Brahms am meisten verehrte.

Von eigenen Kompositionen Bülows sind die Musik zu „Julius Cäsar" op. 10, und die symphonischen Dichtungen „Des Sängers Fluch" op. 16, „Nirwana" op. 20 und vier Charakterstücke für Orchester op. 23 zu nennen, sowie eine Anzahl Klaviersachen (Lazerta, Il carnevale di Milano).

Eine Sammlung schriftstellerischer Arbeiten Bülows (meist nur kleine Aufsätze) gab seine Witwe heraus 1896*); dieselbe veröffentlichte auch drei Bände Briefe Bülows (1895—98); den Briefwechsel Bülows mit Liszt veröffentlichte La Mara (1898). Vgl. Th. Pfeiffer „Studien bei Hans von Bülow" (1894), J. Vianna da Motta „Nachtrag zu Pfeiffers Studien" (1895), sowie die biographischen Skizzen von B. Vogel (1887) und E. Zabel (1894).

Besondere Hoffnungen hatte Liszt unter seinen Schülern auf

*) Vgl. dazu Friedrich Rösch „Musikästhetische Streitfragen" 1897.

Karl Tausig gesetzt; leider wurden dieselben durch des Künstlers frühzeitigen Tod vernichtet. Tausig ist am 4. November 1841 zu Warschau geboren als Sohn des geschätzten Klavierlehrers Aloys Tausig, der ihn bis zu seinem 14. Jahre selbst unterrichtete und dann nach Weimar zu Liszt brachte (1855). Der Knabe war so früh in seiner Eigenart entwickelt, daß Liszt Bedenken trug, den „schon damals vollständig konzertreifen" *) als Schüler anzunehmen und nur den wiederholten Bitten darum nachgab. Vier Jahre blieb Tausig bei Liszt, denselben auf gelegentlichen kleinen Reisen begleitend und bei solcher Gelegenheit auch hie und da seine Kunst zeigend. 1859 sprach ihn Liszt frei, und Tausig wandte sich nach kurzem Aufenthalte in Dresden, wohin sein Vater verzogen war, nach Wien, wo er sich eine Position zu machen suchte. Aber die von ihm 1861 veranstalteten Orchesterkonzerte, mit denen er für Berlioz, Liszt und Wagner Propaganda machen und sich als Dirigent und Spieler einzuführen gedachte, fanden eine ungünstige Aufnahme, und verbittert zog er sich längere Zeit von der Oeffentlichkeit zurück. Seine Verbitterung wuchs durch eine unglückliche Heirat (mit der Pianistin Josephine von Vrabely, einer Schülerin Alex. Dreyschocks), welche nach kurzer Zeit zur Trennung führte. Als er endlich 1865 auf Drängen Bülows das Konzertspiel wieder aufnahm und zwar in Berlin, hatte er inzwischen sich gänzlich verwandelt; aus dem himmelstürmenden, schrankenlos ein bunt wechselndes subjektives Empfinden ausströmenden Jünglinge war ein klassischer Meister geworden, der in dem Losringen von sich, der streng „objektiven" Wiedergabe der Werke sein Ideal erblickte. In einem noch extremeren Sinne als Bülow hatte er jeden Rest von Virtuosenhaftigkeit, d. h. von Haschen nach Effekten, abgestreift und stand nun vor den staunenden Hörern „unerreichbar groß" da (Bülow). Diese Wandlung war aber mit seinem Herzblut erkauft. Die Triumphe seiner Konzerttouren durch ganz Europa brachten ihm innere Zufriedenheit nicht wieder. „Ruhmesüberdruß auf der einen, auf der andern Seite ein nie zu stillender Ehrgeiz, der stets nach neuen höheren Zielen strebte, mit einem Wort: eine krankhaft überreizte Idealität wird ihm zum Verhängnis" **). Seine Scheu, auch

*) Bülow in den „Signalen" 1871.

**) La Mara, Musikalische Studienköpfe Bd. 3, 329.

nur einen Schein von Subjektivität in seinem Vortrage zur Geltung zu bringen, entsprang einer Unterschätzung des Anteils an der Produktion, welcher von Rechts wegen der Reproduktion zukommt. Sein Ideal des objektiven Spiels war ein höchst ehrenwertes, aber ein ihn selbst vernichtender Irrtum. Eine von Tausig 1866 zur Propagierung dieses Ideals errichtete Akademie für höheres Klavierspiel (mit K. F. Weitzmann, Ad. Jensen und L. Ehlert als Lehrern) florierte, doch gab er sie 1870 auf. Ein rheumatisches Leiden befiel Tausig im Sommer 1871; auf der Reise zur Kur in Ragatz erkrankte er in Leipzig, wo er Station machte, um einer Aufführung von Liszts „Heiliger Elisabeth" beizuwohnen, am Typhus; am 17. Juli 1871 hatte er ausgeatmet. Tausig hatte sich lebhaft für Wagners Idee der Festspiele in Bayreuth erwärmt; der Gedanke der Vergebung von 1000 Patronatscheinen à 300 Mark zur Deckung der Unkosten des provisorischen Festspielhauses ging von Tausig aus, der eifrig für die Unterbringung der Patronatscheine zu wirken begonnen hatte, als der Tod seiner Thätigkeit ein Ziel setzte.

Obgleich Tausig nur eine kleine Zahl eigener Kompositionen herausgegeben hat, so ist doch bekannt, daß er ernstlich daran dachte, sich durch sein Klavierspiel nur soviel zu erwerben, daß er ganz der Komposition leben könne; aber denselben Zweifeln an sich selbst wie in seinem Pianistentum begegnen wir auch in seiner Kompositionsthätigkeit. Bereits hatte er eine Anzahl anspruchsloser, der besseren Salonmusik beizuzählender Klaviersachen veröffentlicht (op. 1—6 [op. 4 fehlt]), als er 1859, wo er seine Lehrzeit abschloß, einen Abschnitt markierte durch abermaligen Anfang mit op. 1 („Das Gespensterschiff", symphonische Ballade, für Klavier arrangiert und ein paar den Einfluß Liszts wiederspiegelnde Klavierwerke op. 2—3). Im Jahre seines Todes brachte er ein drittes Opus 1, zwei Konzert-Etüden, das keine Nachfolge mehr fand. Bedeutender als diese eigenen Versuche (die in Weimar geschriebenen Kompositionen blieben unveröffentlicht) wurden eine Anzahl von Bearbeitungen, Arrangements und instrumentiven Ausgaben, die er besorgte, besonders der Klavierauszug der „Meistersinger" Wagners, und einige Konzertparaphrasen über Wagnersche Motive, die Klavierbearbeitung einiger Bachschen Orgelwerke (bes. Toccata und Fuge D-moll) und seine Auswahl-Ausgabe von Clementis

Gradus ad Parnassum, die allgemeine Verbreitung fand. „Tägliche Studien“ nach hinterlassenen Materialien Tausigs gab Heinrich Ehrlich heraus.

Zu den hervorragendsten Erscheinungen des Weimarer Kreises gehört auch Peter Cornelius, der sinnige Lieder-Dichterkomponist; denn nur als solcher ist er weiteren Kreisen bekannt und lieb geworden. Cornelius ist am 24. Dezember 1824 zu Mainz geboren als Sohn eines Schauspielers, der ein Bruder des großen Malers Peter Cornelius war; als der Vater starb (1843) übernahm der Oheim die Sorge für die Ausbildung des noch zwischen Schauspieler- und Musikerberuf schwankenden Jünglings und übergab ihn der strengen Schule Siegfried Dehns in Berlin, bei dem er fünf Jahre Kompositionsstudien machte. Nach Ablauf der ersten drei Jahre brach Cornelius zeitweise diese Studien ab und legte eine Anzahl seiner bisher geschriebenen Vokal- und Instrumentalwerke Friedrich Schneider in Dessau vor, der ihm ein günstiges Prognostikon stellte. Nach längerer durch Anläufe zur Opernkomposition und eine unglückliche Liebe ausgefüllter Pause ging er nochmals zu Dehn, um sich noch in den höheren kontrapunktischen Künsten zu vervollkommnen. Ein Ausflug nach Weimar 1852 wurde entscheidend für seine fernere Künstlerlaufbahn, da ihn die herzliche Aufnahme, die er fand, dauernd in den Weimarer Kreis bannte. Er wohnte zeitweilig in der Alten Burg und wurde bald Liszt unentbehrlich, der ihm die deutsche Uebersetzung seiner ja französisch konzipierten Aufsätze für die „Neue Zeitschrift für Musik“ u. a. übertrug. Nach dem tendenziös vorbereiteten Skandal bei der Erstaufführung seiner zu solchen Aufregungen gar keinen Anlaß bietenden komischen Oper „Der Barbier von Bagdad“ (15. Dez. 1858) verließ er noch vor Liszt Weimar und wandte sich nach Wien, wo er während Wagners zweimaligen längeren Aufenthalts (1861 und 1863) dessen treuer Gesellschafter war. Als Wagner nach München berufen wurde, zog er bald (1865) auch Cornelius nach als Lehrer an der kgl. Musikschule. Dort wirkte er bis zu seinem am 26. Oktober 1874 erfolgten Tode. Mehr als in dem „Barbier von Bagdad“ schloß sich Cornelius in seinen beiden großen Opern Wagner an: „Cid“ (in Weimar 1865 aufgeführt) und „Gunnlöd“ (unvollendet hinterlassen, erst 1891 nach Ueberarbeitung durch

K. Hoffbauer und Ed. Lassen in Weimar und in neuer Ueberarbeitung 1892 in Straßburg aufgeführt). Doch vermochten beide nicht festen Fuß zu fassen und auch erneute Versuche mit dem „Barbier" schlugen nicht durch, obgleich die Zahl der Freunde des Werks sich mehrte. Cornelius war mit der Veröffentlichung seiner Kompositionen sehr zurückhaltend. Außer seinen Opern sind nur wenige Hefte Lieder und Chorlieder an die Oeffentlichkeit gekommen, diese wenigen Werke aber sichern ihm ein bleibendes Gedenken. Wie für seine Opern, so dichtete sich Cornelius auch für die Mehrzahl seiner Lieder die Texte selbst und seine poetische Begabung steht keineswegs gegen die musikalische zurück. Ein Bändchen „Lyrische Poesien" wurde 1861 gedruckt. Von seinen Liedern sind die „Weihnachtslieder" op. 8 und die „Brautlieder" (nachgelassen), auch „Trauer und Trost" op. 3 und op. 15 besonders hoch geschätzt; von seinen mehrstimmigen Gesängen sind die Duette op. 6 und op. 16, die fünf „Trauerchöre" für Männerstimmen op. 9 und die 8—9 stimmigen op. 12, die fünfstimmigen op. 14 und 19 und die doppelchörigen op. 11 und 18 hervorzuheben. In den vielstimmigen Sachen zeigt sich der gelehrige Kontrapunktschüler Dehns, freilich nicht im Stile osservato des 16. Jahrhunderts, sondern angethan mit dem ganzen Reichtum moderner Harmonik.

Aehnlich wie Peter Cornelius hat ein anderer Komponist des Weimarer Kreises, Alexander Ritter, trotz seiner Zugehörigkeit zum engeren, intimeren Kreise Liszts und Wagners nur in sehr beschränktem Maße die verdiente Anerkennung gefunden. Ritter ist am 27. Juni 1833 zu Narva in Rußland geboren, wohin die ursprünglich deutsche Familie schon vor Jahrhunderten eingewandert war. Als der Vater starb, siedelte die Mutter 1841 nach Dresden über; dort wuchs er als Schulkamerad und Freund Hans von Bülows auf und wurde durch den Konzertmeister Franz Schubert (1808—78) zunächst zu einem tüchtigen Violinisten gebildet. 1848 bezog er das Leipziger Konservatorium als Schüler Davids und Richters. Die Verlobung (1852) mit Richard Wagners Nichte, Franziska Wagner, die er 1854 heimführte, brachte ihn dem Weimarer Kreise nahe, und noch 1854 siedelte das junge Paar nach Weimar über. Ritter war von glühender Begeisterung für die Ideale der Neudeutschen erfüllt, besaß aber nur geringe persönliche Energie und ist daher zeit-

lebens nicht zu einer befriedigenden Stellung gelangt. 1856—58 war er Theaterkapellmeister in Stettin, wo seine Frau engagiert war, dann zwei Jahre in Dresden ohne Anstellung, 1860—62 wieder in Stettin, doch nur seine Frau engagiert, von 1863—82 hauptsächlich in Würzburg lebend (nur im Winter 1868—69 in Paris und im Winter 1872—73 in Chemnitz); in Würzburg eröffnete er 1875 eine Musikalienhandlung, die er 1882 abgab, um unter Bülow Mitglied des Meininger Orchesters zu werden. Als 1885 in Meiningen die Bülow-Episode zu Ende ging, wandte er sich nach München, wo er am 12. April 1896 sein Leben beschloß. Die beiden komischen Opern „Der faule Hans“ (München 1885) und „Wem die Krone?“ (Weimar 1890) und einige symphonischen Dichtungen für Orchester („Seraphische Phantasie“, „Erotische Legende“, „Olafs Hochzeitsreigen“, „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“, „Karfreitag und Fronleichnam“ und „Sursum corda“) weisen Ritter seine Stellung unter den besten Vertretern der Neudeutschen Schule an; doch wurde er durch die starke Gegnerschaft der Partei an die Wand gedrückt und hatte nur zu ringen und zu kämpfen, ohne sich je voller Anerkennung zu erfreuen*).

Ein bis in die Münchener Wagnerzeit zu den eifrigsten Parteigängern der Neudeutschen zählender Tonkünstler schied sich späterhin allmählich von denselben ab: Felix Dräseke. Als Enkel des Bischofs Dräseke und Sohn des Hofpredigers Dräseke am 7. Oktober 1835 zu Koburg geboren, besuchte derselbe zunächst als Schüler Rietz' das Leipziger Konservatorium, eilte dann aber zu Liszt nach Weimar und wurde dort einer der ersten litterarischen Vorkämpfer der Neudeutschen (in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und 1857 bis 1859 im 3.—5. Bande von Brendels Anregungen [„Franz Liszts symphonische Dichtungen“]). Sein eigenes op. 1, die Ballade „Helges Treue“, für Bariton, wurde von dem Dichter Peter Lohmann, dem begeisterten Verfechter von den Bestrebungen der Neudeutschen in gewissem Sinne parallel gehenden Reformen der dramatischen Dichtung, lebhaft begrüßt (in Brendels Anregungen 1860).

---

*) Vergl. Fr. Röschs Essay über A. Ritter im „Musikalischen Wochenblatt“ 1898.

Lohmann, geb. 24. April 1838 zu Schwelm in Westfalen, war zuerst Buchhändler, widmete sich dann aber ganz der dramatischen Dichtkunst, in der er möglichste Ausscheidung alles äußerlichen Wesens und Konzentration auf das Innerliche, Seelische anstrebte; seine zur Komposition bestimmten Dichtungen erschienen in vier Bänden (3. Aufl. 1886); auch schrieb er „Ueber die dramatische Dichtung mit Musik“ 1871, „Ueber R. Schumanns Faustmusik“ 1870 u. a. Unter den Komponisten seiner Texte ragt Joseph Huber hervor (1837—86, „Irene“, „Die Rose von Libanon“). Huber und Lohmann sind insofern beide Anhänger der Berlioz-Lisztschen Ideale, als sie an Stelle der „architektonischen“ Formen der Musik die „psychologischen“ Formen gesetzt wissen wollen.

Als der Weimarer Kreis sich auflöste, zog Dräseke zunächst nach Dresden, wirkte 1864—74 als Lehrer am Konservatorium zu Lausanne, nur 1868—69 an der Münchener kgl. Musikschule unter Bülow, und siedelte 1876 definitiv nach Dresden über, wo er 1884 Nachfolger Wüllners als Kompositionslehrer am Konservatorium wurde und seitdem hochangesehen lebt. Dräsekes erste Kompositionen sind Klaviersachen moderner Haltung (Sonate op. 6). Von einer in Weimar in Angriff genommenen Oper „Sigurd“ kamen 1867 in Meiningen Bruchstücke zur Aufführung. Zwar wandte sich Dräseke von den antiformalen Bestrebungen der Neudeutschen ab, steht aber mit seiner Harmonik, Thematik und Instrumentierung durchaus auf modernem Boden; eine gewisse Härte und Sprödigkeit des Ausdrucks ist für ihn speziell charakteristisch. Von seinen drei Symphonien (op. 12 G-dur, op 25. F-dur und op. 48 C-moll) tritt die letzte, die „Sinfonia tragica“, durch breitere Anlage hervor, zeigt aber auch am deutlichsten die Ecken und Kanten der Natur Dräsekes, während seine D-dur-Serenade op. 49 sich freundlicher gebärdet. Drei Ouvertüren („Das Leben ein Traum“, „Penthesilea“ und „Jubelouvertüre“), ein Klavierkonzert (op. 36), ein Violinkonzert und ein Violoncell-Konzertstück schließen die Reihe seiner Orchesterwerke ab. Besondere Beachtung verdient Dräseke als Bearbeiter der großen Vokalformen, voran durch sein Requiem op. 22 H-moll, das zu den gediegensten neueren Schöpfungen seiner Gattung zählt, ferner das „Adventlied“ op. 30 (Soli, Chor und Orchester) und die Osterscene aus Goethes Faust op. 39 (Bariton, gemischter Chor und Orchester) und ein großes Oratorium „Christus“. Zwei Opern im großen Stil „Gudrun“ (Hannover 1884) und „Herrat“ (Dresden 1892) sind über Achtungserfolge nicht hinausgekommen. Der Kammer-

musik hat sich Dräseke bisher nur mit je einem Klavierquintett (mit Horn), Streichquintett (für Stelzner-Instrumente [mit der zwischen Bratsche und Cello stehenden von Alfred Stelzner erfundenen „Violotta"]) und einer Klarinettensonate genähert. Früchte der Lehrthätigkeit Dräsekes sind seine „Anweisung zum kunstgerechten Modulieren" (1876), „Die Beseitigung der Tritonus" (1878) und „Die Lehre von der Harmonia, in lustige Reimlein gebracht" (1884).

Hans von Bronsart, geb. 11. Februar 1830 zu Berlin als Sohn des Generals Bronsart von Schellendorf, ist wie Cornelius ein Schüler Dehns und Liszts. Derselbe machte sich zuerst als Pianist einen Namen, wirkte dann als Dirigent in Leipzig (Euterpekonzerte 1860—62) und Berlin (1865—66 Gesellschaft der Musikfreunde), vertauschte aber die Kapellmeisterthätigkeit in der Folge mit der des Intendanten, zuerst am Hoftheater in Hannover (1867) und 1887 an dem zu Weimar (1895 in Ruhestand). Als Komponist hatte er Erfolg mit seinem G-moll-Trio, seinem Fis-moll-Klavierkonzert und der Frühlingsphantasie für Orchester. Doch schrieb er auch zwei Symphonien („In den Alpen" [mit Chor] und C-moll) u. a. Auch Bronsarts Gattin Ingeborg, geb. Starck (geb. 1840), gleich ihm Schülerin Liszts, machte sich als Pianistin und Komponistin (durch Opern, Klavierstücke u. a.) bekannt.

Von den Musikschriftstellern des Weimarer Kreises sind besonders Brendel und Pohl bemerkenswert. Franz Brendel, geb. 26. November 1811 zu Stolberg (Harz), gest. 25. November 1868 zu Leipzig, in Freiberg i. S., wohin seine Eltern übersiedelten, Schüler Anackers und als Student in Leipzig Schüler Wiecks, promovierte in Berlin zum Dr. phil. und hielt in der Folge (1843) in Freiberg, Dresden und Leipzig musikhistorische Vorlesungen. 1844 übernahm er die Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" und die Vorlesungen über Musikgeschichte am Leipziger Konservatorium. 1855—60 gab er mit Richard Pohl die Monatsschrift „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" heraus. Die Begründung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" ist sein Werk. Die historischen Arbeiten Brendels entbehren der Tiefe und gründlichen Wissens, fanden aber Verbreitung wegen ihrer ausführlichen Berücksichtigung der Gegenwart: „Grundzüge der Geschichte der Musik" (1848, mehrfach aufgelegt) und „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und

Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an" (1852, desgl.). Kleinere Arbeiten sind noch: „Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft" (1854) und „Franz Liszt als Symphoniker" (1859). Es ist charakteristisch für die Zeit der keimenden Idee des „Gesamtkunstwerks", daß zwei Musiker glaubten, die Leitung einer die Interessen aller Künste wahrenden Zeitschrift in die Hand nehmen zu dürfen. Brendels Genosse, Richard Pohl, ist am 12. September 1826 zu Leipzig geboren und starb 17. Dezember 1896 zu Baden-Baden. Pohl studierte anfänglich Naturwissenschaften am Polytechnikum zu Karlsruhe, dann aber Philosophie in Göttingen und ging endlich in Leipzig ganz zur Musik über. Nachdem er einige Jahre als Privatmusiklehrer zu Graz und Dresden gewirkt, begab er sich 1854 nach Weimar zu Liszt, wo er bis 1864 blieb. Seitdem hatte er seinen Wohnsitz in Baden-Baden, das sich durch den Kurdirektor Benazet zu einer Spezialpflegstätte der Musik Berlioz' entwickelt hatte (vgl. S. 375). Pohls erste schriftstellerische Arbeiten für die Interessen der neudeutschen Schule sind mit dem Pseudonym Hoplit gezeichnet (H. v. Bülow hat einige Aufsätze als ‚Peltast' gezeichnet). In Wien verheiratete sich Pohl mit der Harfenvirtuosin Johanna Eyth (1824—70). Pohl war nicht wie Brendel nur Musikschriftsteller, sondern auch Komponist (Lieder, Stücke für Klavier und Streichinstrumente u. a.) und Dichter („Gedichte" 1859, Lustspiel „Musikalische Leiden" 1856, verbindende Texte zu Schumanns „Manfred"- und Liszts „Prometheus"-Musik, deutsche Umdichtung der Texte von Berlioz' Opern). Am bekanntesten ist seine vortreffliche Uebersetzung der Gesammelten Schriften Berlioz' (1864, 4 Bde.). Seine „Studien und Erinnerungen" (3 Bde. „R. Wagner" 1883, „Fr. Liszt" 1883 und „H. Berlioz" 1884) sind nicht Biographien, sondern nur Sammlungen älterer gelegentlicher Aufsätze, enthalten aber schätzbares Detail. Eine Sammlung von fünf ziemlich flach ästhetisierenden Vorträgen gab er unter dem Titel „Die Höhenzüge der musikalischen Entwicklung" heraus (1888). Endlich sind zu nennen: „Autobiographisches" (1881), „Bayreuther Erinnerungen" (1877) und „Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde" (1853).

Brendels Nachfolger als Präsident des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" Karl Riedel, der mit seinem schlagfertigen und beweglichen Chorvereine so manche Kunstthat der Neudeutschen

möglich machte, ist am 6. Oktober 1827 zu Kronenberg bei Elberfeld geboren und starb 3. Juni 1888 zu Leipzig. Für die Seidenfärberei bestimmt, besuchte Riedel die Gewerbeschule zu Hagen und hatte bereits als Geselle in Zürich gearbeitet, als er sich 1840 entschloß, Musiker zu werden. Der Komponist der „Wacht am Rhein", der Krefelder Musikdirektor Karl Wilhelm (1815—73), wurde sein Lehrer und das Leipziger Konservatorium gab ihm den höheren Schliff. Ein 1854 von Riedel begründetes Vokalquartett wuchs sich allmählich zu dem nach Hunderten zählenden „Riedelschen Vereine" aus, der bei der Begründung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" (1859) bereits im stande war, Bachs H-moll-Messe von den Toten zu erwecken und Liszts Graner Festmesse erstmalig in Leipzig aufzuführen. Nach Brendels Tode 1868 übernahm Riedel den Vorsitz des „Allgemeinen deutschen Musikvereins", begründete auch in Leipzig einen ständigen lokalen Zweigverein desselben mit Aufführungen von Kammermusik und kleineren Vokalwerken. Der Riedelverein erwuchs schnell zu einem hochbedeutsamen Faktor des Leipziger Musiklebens, ausgezeichnet durch seine universelle Tendenz, da er nicht nur die Fahne des Fortschritts hochhielt, sondern daneben auch fortgesetzt sich um die Pflege älterer Vokalmusik bis zurück zu den Niederländern hoch verdient machte. Riedel selbst veranstaltete Neuausgaben von wertvollen a cappella-Werken des 17. Jahrhunderts (Joh. Wolfg. Franck, Eccard, Prätorius, Schütz u. a.) und erntete für seine Thätigkeit wohlverdiente Ehren (Ehrendoktor der Universität Leipzig, herzoglich sächsischer Professor und Kapellmeister). Riedels rühmlichem Beispiele schloß sich weiterhin Heinrich Porges an (geb. 1837 zu Prag), seit 1867 in München als Schriftsteller für die neudeutsche Richtung kämpfend, auch seit 1886 Leiter eines eigenen Gesangvereins, mit dem er in München ganz in der Weise Riedels vorgeht. Zur Weimarer Schule gehört auch Eduard Lassen (geb. 13. April 1830 zu Kopenhagen), obgleich derselbe seine musikalische Ausbildung am Brüsseler Konservatorium erhalten hatte (Prix de Rome 1851) und erst im Genuß eines Reisestipendiums erstmalig Weimar berührte. Liszt brachte 1857 seine Oper „Landgraf Ludwigs Brautfahrt" zur Annahme in Weimar und vermittelte seine Anstellung als Hofmusikdirektor (1858). Nach Liszts Rücktritte (1861) avancierte er zum Hofkapellmeister und funktionierte bis zu seiner Quiescierung 1895.

Lassen ist populär geworden durch Lieder von einer die Menge ansprechenden etwas sentimalen Melodik, hat aber größere Werke aller Art geschrieben (französische Opern „Frauenlob“ [1860] und „Le captif“ [1868]), Schauspielmusiken zu Hebbels „Nibelungen“, zu Goethes „Faust“ und „Pandora“, Calderons „Ueber allen Zauber Liebe“ und Sophokles' „Oedipus auf Colonos“, Ouvertüren, zwei Symphonien u. a. m.). Wenn auch Lassen als Komponist nicht zu den Großen zählt, so gebührt ihm doch unter den Kleinen eine gute Stelle. Als ehrenwerte Ausläufer der Lisztschen Schule seien noch Winterberger, Klindworth, Pruckner, Gottschalg und Reubke namhaft gemacht. Alexander Winterberger, geb. 14. August 1834 zu Weimar, der Herausgeber von Franz Liszts „Technische Studien“, Komponist von Klaviersachen und Liedern (Slavische Duette op. 59, 66, 68), lebte nach Liszts Abschied von Weimar zuerst in Wien, ging 1869 als Lehrer an das Konservatorium in Petersburg, ließ sich aber schon nach wenigen Jahren definitiv in Leipzig nieder. Karl Klindworth, geb. 25. September 1830 zu Hannover, lebte nach Abschluß seiner pianistischen Ausbildung durch Liszts 1854 bis 1868 in London, wo er auch durch Veranstaltung von Orchester- und Kammermusikkonzerten für die neudeutsche Richtung Propaganda zu machen suchte, war sodann lange Jahre (bis 1884) Lehrer des Klavierspiels am Moskauer Konservatorium, und lebt seitdem in Berlin, wo er Mitdirigent der Philharmonischen Konzerte war und eine eigene Klavierschule begründete, die 1893 mit dem Scharwenka-Konservatorium vereinigt wurde. Klindworth bearbeitete die Klavierauszüge von Wagners ‚Nibelungen‘ und ist auch als Redakteur von Ausgaben klassischer und dramatischer Klavierwerke (Beethoven, Chopin) geschätzt, als Komponist aber nur mit wenigen Klaviersachen und Liedern hervorgetreten. Dionys Pruckner, geb. 12. Mai 1834 zu Wien, gest. 1. Dezember 1896 zu Heidelberg (in der Klinik nach einer Operation), war von Fr. Wieck vorgebildet und bereits im Gewandhauskonzert aufgetreten, ehe er 1852—55 in Weimar unter Liszt seine Künstlerschaft zur Reife brachte. 1859 wurde er nach mehrfachen pianistischen Konzerttouren als Lehrer am Konservatorium zu Stuttgart engagiert, wo er mit dem ihm von Weimar her befreundeten Konzertmeister Edmund Singer (1854—61

Konzertmeister in Weimar) Kammermusiksoireen veranstaltete, welche hohen Ansehens genossen.

Außer Winterberger, der aber daneben dem Klavier treu blieb, sind A. W. Gottschalg und J. Reubke als spezielle Orgelschüler Liszts zu verzeichnen*). Julius Reubke, der Sohn des Orgelbauers Adolf Reubke, geb. 23. März 1834 zu Hausneindorf, starb nach kaum beendetem Studium bereits 3. Juni 1858 zu Pillnitz, und seine wenigen Kompositionen, unter denen sich eine wertvolle Orgelsonate befindet, erschienen nach seinem Tode. Alexander Wilhelm Gottschalg, geb. 14. Februar 1827 zu Mechelrode bei Weimar, besuchte das Lehrerseminar zu Weimar, wo der gediegene Orgelkenner und Schriftsteller Joh. Gottlob Töpfer (1791—1870) sein Lehrer war, dessen „Handbuch der Orgelbaukunst" (1856, 4 Bde.) dauernde autoritative Bedeutung hat. Bereits 1847 als Lehrer in Tiefurt bei Weimar angestellt, genoß Gottschalg als solcher Liszts Unterweisung. 1870 wurde er Töpfers Nachfolger als Seminarmusiklehrer (bis 1881), daneben auch Hoforganist und 1874 Lehrer der Musikgeschichte an der 1872 durch den Kirchenmusikdirektor und Hofkapellmeister Karl Müller-Hartung (geb. 1834) begründeten Großherzoglichen Orchesterschule, einem Konservatorium mit bescheidenen Zielen und ersprießlichen Resultaten. Seit 1865 redigiert Gottschalg die speziell den Orgelinteressen gewidmete Zeitschrift „Urania", 1885 bis 1897 daneben auch die Musikzeitung „Der Chorgesang". Das von Gottschalg herausgegebene „Repertorium für die Orgel" enthält eine größere Zahl von Orgelbearbeitungen Liszts. Pianisten der Lisztschen Schule sind noch: Rudolf Viole (1825—67), der zu Berlin als geschätzter Musiklehrer lebte (11 Klaviersonaten moderner Haltung, brillante Etüden und andere Stücke); Robert Pflughaupt (1833—71), der Schüler Dehns und Henselts war, ehe er zu Liszt kam (Pflughaupt machte den „Allgemeinen deutschen Musikverein" zu seinem Erben und legte damit den Grund zu der „Beethovenstiftung" des Vereins) und Theodor Ratzenberger (1840—79), der zu Sondershausen, Lausanne und zuletzt in Düsseldorf lebte und lehrte. Den bedeutenderen Lisztschülern der späteren Zeit werden wir weiterhin begegnen. Die kräftigen Anregungen,

*) L. Ramann, Franz Liszt II. 2. 107.

welche der Weimarer Musenhof der fünfziger Jahre nach den verschiedensten Seiten dem deutschen Musikleben und nicht nur dem deutschen gegeben, wirkten noch lange nach, nachdem um die Mitte der sechziger Jahre in München ein neues Musikcentrum sich gebildet hatte, dessen Seele Richard Wagner war. Wie wenn ein Monarch seinem berechtigten Erben bei Lebzeiten die Regierung übergiebt und nur als erfahrener Berater demselben zur Seite bleibt, so hatte Liszt die Führung an Wagner abgetreten; aber der „alte Herr" mit dem weiten Herzen und der alle Gegensätze mildernden Freundlichkeit blieb immer zur Hand, um zur rechten Zeit seinen Einfluß geltend zu machen und seine Meinung in die Wagschale zu werfen. Und als der freilich nur zwei Jahre jüngere Erbe vor ihm starb, ergriff er zwar nicht wieder die Zügel der Regierung, aber das Bewußtsein, daß er noch am Leben war, hielt doch noch den Ausbruch der Anarchie fern, welche nicht mehr hintanzuhalten war, als auch er die Augen geschlossen und der Streit der Diadochen um das Erbe an allen Ecken entbrannte.

Zwölftes Kapitel.

Richard Wagner.

§ 1. 1813—1842. Lehrjahre und erste Wanderung.

Vielleicht hat die Musikgeschichte neben Wagner kein zweites Beispiel aufzuweisen für ein so konsequentes Weiterwachsen einer Künstlerindividualität von bescheidenen Anfängen bis zu immer imponierenderer Größe und trotz der Erreichung eines hohen Alters ohne eine zuletzt abwärts gehende Linie. Nur Beethovens Kunstschaffen zeigt eine ähnliche fortgesetzte Steigerung und die schließliche Gipfelung in den allerletzten Werken. Bei der großen Gegensätzlichkeit der Richtungen, welche diese beiden Meister repräsentieren, ist aber eine Vergleichung derselben, eine Abwägung ihrer beiderseitigen Verdienste um die Kunst ausgeschlossen. Denn während Beethoven die noch junge Kunst der absoluten Musik als unvergleichliches, unmittelbares Ausdrucksmittel des Seelenlebens in seinen unendlich verschiedengestaltigen Regungen mit erstaunlicher Beschleunigung ihrer Entwickelung auf einen ungeahnten Höhepunkt führte, stellt sich Wagner früh auf den Boden der Verbindung sämtlicher energischen Künste zu gemeinsamem Wirken und entfernt sich damit von den Beethovenschen Idealen. Die nähere Verwandtschaft der „Musik" Wagners mit derjenigen Berlioz' und Liszts als mit derjenigen Beethovens ist insofern unbestreitbar, als er ähnlich wie diese Meister speziell die Fähigkeit der Musik, bestimmte Assoziationen zu wecken, ausbeutet und ausbildet; was ihn aber streng von den Programmkomponisten abscheidet, ist eben doch wiederum die effektive Verbindung der Schwesterkünste zu gemeinsamem Wirken. Im Gegen-

satze zu der „absoluten“ Musik, der Musik an sich, könnte man die Programmmusik eine „abstrahierte“ Musik nennen, eine Musik, welche aus der Verbindung mit dem Worte und der Scene herausgelöst ist, eigentlich aber dieser Verbindung ihre Entstehung und ihre Existenzberechtigung verdankt. Es ist darum sehr wohl verständlich, wenn Wagner, dessen unverrücktes Ideal immer das Handinhandgehen und die gegenseitige Hebung und Stützung der Einzelkünste blieb, sich niemals wirklich für die Programmmusik erwärmen konnte. Selbst durch die gewundenen Gedankengänge von Wagners Brief an M.... W.... (Prinzessin Marie Wittgenstein) „Ueber Franz Liszts symphonische Dichtungen“*) schimmert die klare Erkenntnis durch, daß Programmmusik doch eigentlich eine Art abgeleiteter Musik ist. Seine Wortkargheit über Liszts symphonische Dichtungen ist deshalb ganz gewiß nicht nur stumme Bewunderung. Wohl aber erkannte Wagner mit aller Bestimmtheit die Berlioz weit überlegene wirkliche Musikernatur Liszts, und wenn er betreffs Liszts aus wohlverständlicher Rücksichtnahme etwas nicht aussprach, so war das sicher nur die Richtbilligung der denselben leitenden Ideen; bei Berlioz wußte er umgekehrt nur das verwandt gerichtete ideale Streben bedingterweise anzuerkennen, an seiner eigentlichen musikalischen Potenz aber hegte er dauernd starke Zweifel.

Bei aller Verwandtschaft in der Verwendung der musikalischen Mittel steht also Wagner den Programmmusikern fremd gegenüber; der Boden, in welchem Wagners Kunst wurzelt, ist eben doch durchaus die Verbindung der Künste zu gemeinsamer Wirkung, d. h. trotz aller Verirrungen und Mißgriffe der Opernkomponisten seiner und älterer Zeit, das gesungene und durch begleitende Instrumentalmusik illustrierte Drama. Nicht an Beethoven knüpfte deshalb Wagner an, sondern vielmehr an alle diejenigen Komponisten, welche gleich ihm mit bestem Wollen, wenn auch zu Teil mit geringerer Kritik, dem Ideale der musikalischen Gestaltung des Dramas nachgegangen waren.

Wenn man von Wagner nur Riesenbögen nach rückwärts zu Gluck und den Florentiner Schöpfern des Musikdramas schlägt, so ist das gerechtfertigt durch die Absicht, die beiden großen Reforma-

*) Gesammelte Schriften Bd. 5.

toren zusammenzustellen, welche auf die ursprüngliche Idee der Florentiner in ihrer Reinheit wieder zurückgriffen, daß nämlich das Musikdrama in erster Linie Drama sei und der Musik nur eine mitwirkende, nicht eine einseitig herrschende Rolle zukomme. Wenn man freilich ganz ehrlich ist, wird man ein kleines Fragezeichen zu den übereinstimmenden Versicherungen Caccinis, Glucks und Wagners nicht unterdrücken, daß sie, um den Anforderungen des Gesamtkunstwerks gerecht zu werden, zunächst zu vergessen suchten, daß sie Musiker seien. Die Breite des Raumes, den die Musik im Musikdrama beansprucht, ist von Peri zu Gluck und von Gluck zu Wagner ganz gewaltig gewachsen, war aber selbst schon in den Florentiner Anfängen keine geringe. Trotz aller theoretischen Versicherungen von der Parität der zusammenwirkenden Faktoren ist doch nicht nur bei Gluck, sondern auch bei Wagner das Musikdrama ein Musikwerk geblieben und wenn auch die Litterarhistoriker nicht mehr wie früher die Operndichtungen über die Achsel ansehen sondern Wagner einer eingehenden Beachtung würdigen, so ist dennoch Wagner für das Gemeingefühl nicht ein Dichter, der auch Musik macht, sondern ein Musiker, der auch die poetische Unterlage seiner Werke selbst verfaßt. Die von Wagner in seiner Schrift „Oper und Drama“ (1851) entwickelte Idee des Musikdramas als Krönung nicht nur aller bisherigen Entwickelung der Musik, sondern auch aller bisherigen Entwickelung des gesprochenen Dramas ist eine abzulehnende Prätension, sofern sie sich an die Stelle der wortlosen Musik einerseits und der musiklosen Dichtung andererseits setzen, beide sozusagen als Vorstufen antiquieren will. Keine vernünftige Ueberlegung und kein gesunder künstlerischer Instinkt wird Shakespeares Dramen und Beethovens Symphonien hinter Wagners ‚Nibelungen‘ und ‚Parsifal‘ zurückgestellt wissen wollen und der neugeschaffenen Mischkunst einen höheren Rang einräumen als den Einzelkünsten in ihrer freien Entfaltung. Dagegen kann nur parteiliche Voreingenommenheit leugnen, daß Wagner seine Vorgänger auf seinem Spezialgebiete in ganz gewaltiger Weise überboten hat und daß allerdings an der Größe des Abstandes seiner Leistungen von denen der älteren Meister der Opernkomposition die Vertiefung des poetischen Gehaltes und die Gesamtanlage auf eine einheitliche dramatische Wirkung sehr wesentlichen Anteil hat. Wagner hat aber auf keins der Mittel ver-

zichtet, welche die Erfahrung als wirkungskräftig erwiesen hat; nur hat er in weiser Oekonomie alle in den Dienst einer großen Gesamtwirkung gestellt. Das zunächst auffallende ist also gewiß die Höherspannung der Anforderungen an den poetischen Gehalt, der freilich in der Oper vielfach auf ein allzu niedriges Niveau herabgesunken war und nicht einmal mehr ein einseitiges Ueberwuchern des musikalischen Elements begünstigte, vielmehr selbst dieses durch den Mangel kräftigerer Inspiration der Komponisten heruntergebracht hatte; aber Wagner verschmäht auch durchaus nicht die kräftige Unterstützung des im engeren Sinne Szenischen, des Glanzes, Prunks und komplizierten maschinellen Apparats, wie er durch die Zauberopern und großen romantischen und historischen Opern seiner unmittelbaren Vorgänger der schauenden Menge zum Bedürfnis geworden war. Was aber schließlich die Hauptsache, die Musik anlangt, so wird niemand ernstlich behaupten wollen, daß Wagner im Interesse des Gesamtkunstwerks irgend eines der Wirkungsmittel derselben aufgegeben oder eingeschränkt hätte. Nicht nur tritt er in Webers, Berlioz', Meyerbeers Fußstapfen in der raffinierten Ausnützung aller Wirkungen der Klangfarben und der Vermehrung der Instrumente und der Steigerung der Anforderungen an die Technik, er überbietet auch die Vorgänger samt und sonders durch den Reichtum und die Vielgestaltigkeit seiner Harmonik und Rhythmik, und selbst der landläufige Vorwurf, daß seine Musik der eigentlichen Melodie entbehre, ist durchaus unbegründet. Freilich häuft er nicht wie die Italiener Arie auf Arie, die Wirkung der einen Melodie durch die der anderen aufhebend oder doch notwendig abschwächend, sondern geht mit spezifisch melodischen Wirkungen sparsam um, ihre Wirkung durch das Vorausgehende und Nachfolgende bewußt hebend. Durch allmähliches, immer weiteres Hinwegrücken aus der Sphäre des Alltäglichen oder Gewohnten und zwar sowohl bezüglich seiner Sujets als ihrer Behandlung in poetischer und musikalischer Diktion hat es Wagner verstanden, jedem seiner letzten großen Werke gegenüber dem letztvorausgegangenen einen neuen Reiz zu verleihen. Die seltene Vereinigung eines wirklich schöpfungskräftigen Genies mit einem scharf durchdringenden Verstande, der aus den erkannten Mängeln jeder Stufe seines Könnens Vorzüge der folgenden entwickelte, ließ Wagner zu einer Höhe des

Ruhmes emporsteigen, umgab ihn mit einem Nimbus künstlerischer Hoheit, wie sie kaum jemals einem anderen zu teil geworden. Aber es war ein steiler Weg, den er zurückzulegen hatte; lange Jahre mußte der Jüngling und Mann hart kämpfen, um endlich an der Schwelle des Alters der Verwirklichung seiner Ideale nahezukommen.

Wilhelm Richard Wagner ist am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Sein Vater, der Polizeiaktuarius Friedrich Wagner, starb gerade ein halbes Jahr nach seiner Geburt; seine Mutter, Johanna Rosina, geb. Bertz, verheiratete sich schon nach weiteren sechs Monaten mit dem vortrefflichen Schauspieler, begabten Dichter und ausgezeichneten Porträtmaler Ludwig Geyer (geb. 1780), der schon seit Jahren intim in der Familie verkehrte. Die Entscheidungskämpfe um die Befreiung Deutschlands von der Herrschaft Napoleons tobten in unmittelbarer Nähe um die Wiege des künftigen Meisters; seine Taufe wurde wegen der Unruhen bis in den August aufgeschoben. Nach dem Tode des Vaters wurden zwei Töchter Rosalie und Luise in befreundeten Dresdener Familien vorläufig untergebracht; der älteste Sohn Albert befand sich bereits auf der Meißener Schule, wo er belassen wurde; zwei weitere Söhne, Gustav und Julius, und drei weitere Töchter, Clara, Therese und Ottilie, blieben bei der Mutter in Leipzig bis zur Begründung des neuen Hausstandes nach der Vermählung mit Geyer, Ostern 1814. Von den acht Geschwistern Richards starben Therese und Gustav in zartem Alter; doch gesellte sich zu den überlebenden 1815 noch ein Schwesterchen Cäcilie. Zur Erklärung der frühen Hinwendung Wagners zur Bühnendichtung diene der Hinweis auf seines Vaters Liebhaberei für die Bühne (er trat wiederholt in Liebhabertheatern auf) und seine Freundschaft mit Geyer und anderen Mitgliedern der Sekondaschen Theatertruppe. Mit seinem Willen wandten sich zwei Töchter, Luise und Rosalie, der Bühne zu; nach seinem Tode ergriff auch der älteste Sohn Albert, der sich zum Mediziner ausbilden sollte, den Sänger- und Schauspielerberuf, und auch eine dritte Tochter Clara folgte trotz des Einspruchs des Oheims Adolf Wagner, eines gediegenen Privatgelehrten in Leipzig, dem Beispiele der Schwestern. Albert ist der Vater der angesehenen Schauspielerin und Sängerin Johanna Jachmann-Wagner (1828—1894). Von

den Schwestern blieb aber nur Clara, welche den Regisseur Wolfram heiratete, der Bühne treu; Luise verheiratete sich mit dem Buchhändler Friedrich Brockhaus, Rosalie mit dem Dichter Professor Oswald Marbach, Ottilie heiratete ihren Schwager, den Sanskrit-Professor Hermann Brockhaus, Cäcilie endlich den Buchhändler Eduard Avenarius.

Unter dem Namen ‚Richard Geyer' war Wagner 1823—27 Schüler der Dresdener Kreuzschule. Er sollte studieren und an einen musikalischen Beruf wurde vorläufig nicht gedacht; ein Versuch, ihm Klavierunterricht erteilen zu lassen, schlug fehl, da er sich zum regelrechten Ueben nicht bequemte, sondern statt dessen Opern-Klavierauszüge ohne Erlaubnis unordentlich herunterspielte. Dagegen versuchte sich der Knabe vielfach als Dichter und kam schließlich bei einer großen Tragödie im Shakespeareschen Stile an. Als nach mancherlei Zersprengungen der Familie durch Engagements die Mutter 1827 wieder nach Leipzig übersiedelte, wo soeben Luise engagiert worden war, wurde Richard für den Rest seiner Schulzeit in das Nikolaigymnasium aufgenommen. Seine Zeugnisse und sein Aufnahmexamen waren anscheinend nicht brillant; denn er wurde in Leipzig wieder Tertianer, obgleich er in Dresden schon nach Sekunda versetzt war. Dieser Mißerfolg machte ihn aber vollends lässig in seinen Schularbeiten und mehr als vorher verwandte er alle schulfreie Zeit auf Allotria, unter dem neben der Dichtkunst mehr und mehr die Musik in den Vordergrund trat. 1830 ging er aus der Sekunda des Nikolaigymnasiums in die Prima des nicht lange vorher in ein neues Schulgebäude übergesiedelten Thomasgymnasiums über, doch exzellierte er auch hier nicht in litteris, wohl aber erreichte er, daß Heinrich Dorn, der damals Musikdirektor an dem vorübergehend (1829—34) in ein der Dresdener Intendanz unterstelltes Hoftheater verwandelten Leipziger Theater war, eine Orchester-Ouvertüre in B-dur des Primaners der Thomasschule zur Aufführung brachte. Wagner hatte seit einiger Zeit theoretischen Unterricht bei dem biederen Gottlieb Müller (späterhin Organist in Altenburg) erhalten und begann der Familie Unruhe zu machen durch ernstliche Neigung zum Musikerberuf. Zwar erfuhr die Aufführung der Ouvertüre wegen einiger Ungeschicklichkeiten in der Instrumentierung, die Dorn zu beseitigen nicht für nötig gehalten

hatte, ein gründliches Fiasko, machte aber doch Kenner auf das Talent des Jünglings aufmerksam. Für diesen selbst bedeutete die Aufführung den ersten Schritt in das Gebiet, auf dem er groß werden sollte, und im Februar 1831, noch vor Semesterschluß, ließ er sich als „Student der Musik" an der Universität immatrikulieren. Nach einigen lustig in den Wind geschlagenen ersten Studiensemestern im Anschluß an das Corps Saxonia, während deren auch seine musikalischen Arbeiten ruhten, sammelte er sich wieder zu ernster Arbeit und genoß, allerdings nur ein halbes Jahr lang, den Unterricht des Kantors an der Thomasschule Theodor Weinlig (1780—1842). Weinlig, selbst Verfasser einer Anleitung zur Fuge für den Selbstunterricht und Komponist weniger Vokalsachen, entließ ihn, nachdem er ihm die verschiedenen Manipulationen des Kontrapunkts erklärt und ihn soweit gebracht hatte, daß er eine Fuge zu schreiben im stande war. Als Verdienst Weinligs hebt Wagner selbst hervor, daß derselbe Mozart besonders hoch hielt, und in der That verraten die im Druck erschienenen Erstlingswerke Wagners im Gegensatz zu seiner etwas extravaganten B-Dur-Ouvertüre die Vorbildlichkeit Mozarts (Klaviersonate B-dur op. 1, Polonaise D-dur zu vier Händen op. 2, beide bei Breitkopf u. Härtel). Als ein musikalischer Freund Wagners ist in dieser Zeit Guido Theodor Apel, ein Schüler Finks, zu nennen; mit Schumann, der doch auch damals bei Dorn arbeitete, scheint er nicht bekannt geworden zu sein.

Es lastet über der Jugendzeit Wagners etwas wie Lethargie, ein eigentümlich hemmender Druck, für den wohl die Erklärung in dem langsamen Werdeprozesse zu suchen ist, den seine Genie durchzumachen hatte, ehe es zur Erkenntnis seiner selbst kam. Verglichen etwa mit der Jugend Schuberts oder Mendelssohns ist seine Produktion mühsam und spärlich, es fehlt die eigentlich treibende Kraft, die innere Nötigung zum Schaffen, und allerlei Zerstreuungen scheinen ihn zunächst noch von der Erfassung eines bestimmten Ziels abzulenken. Doch bestätigt Heinrich Dorn, daß Wagner sich sehr intensiv mit dem Studium Beethovenscher Ouvertüren, Sonaten und Quartette beschäftigt und viele Partituren eigenhändig kopiert habe. Auch versuchte er 1831 für ein zweihändiges Klavierarrangement der Neunten Symphonie einen Verleger zu finden. Jedenfalls ist aber die Gesamtsumme seiner nachweisbaren Kompositionen aus den Jahren

1830—33 eine auffallend kleine für einen 17—20jährigen, der entschlossen ist, Komponist zu werden. Es sind außer den schon genannten eine nicht im Druck erschienene Phantasie in F-moll, die Ouvertüren in D-moll, C-dur und zu König Enzio (1832), die C-dur-Symphonie (1832), sieben kleine Nummern Musik zu Goethes Faust (1832) und eine nicht näher nachweisbare „Scene und Arie". Mit Ausnahme der Phantasie und der Faustmusik sind alle diese Werke damals in Leipzig zur öffentlichen Aufführung gelangt (in der Euterpe unter Wagners altem Lehrer G. Müller bezw. im Gewandhause unter Pohlenz und im Hoftheater) und haben auch seitens der Kritik eine freundliche Aufnahme gefunden. Das bedeutsamste Werk dieser Zeit war jedenfalls die C-dur-Symphonie, welche Wagner 50 Jahre später (1882) sich als Erinnerung an seine Jugendzeit aus den inzwischen wieder aufgefundenen Stimmen in Partitur bringen und vorspielen ließ (die Partitur hatte er Mendelssohn geschenkt; sie ist verschollen). Zu den damaligen Förderern Wagners zählt Heinrich Laube, der in den ‚Blättern für die elegante Welt' nach der Aufführung im Gewandhause über die Symphonie Gutes berichtete. Mit dieser fertigen Symphonie im Koffer unternahm der bisher aus Dresden und Leipzig nicht herausgekommene Wagner im Sommer 1832 einen Ausflug nach Wien, der ganz ohne künstlerischen Gewinn für ihn verlief (er fand Wien versunken in der Bewunderung von Herolds „Zampa"); auf der Rückreise hatte er in Prag die Freude, daß Dionys Weber, der Direktor des Konservatoriums, durch die Schüler der Anstalt seine C-dur-Symphonie spielen ließ. Dieser kleine Ausflug kann trotz der Dürftigkeit seiner Ergebnisse als der Anfang der Wanderjahre Wagners angesehen werden, die freilich erst seine eigentlichen Lehrjahre wurden, die nächsten zehn Jahre bis zu seiner Anstellung in Dresden, wo er scheinbar zum erstenmal an das Ziel seiner Wünsche gelangte, das aber nach sieben Jahren sich nur als eine Ruhestation innerhalb seiner noch weitere 22 Jahre währenden Irrfahrten erwies. Es war ihm nicht vergönnt, nach ein paar Jahren des Lernens in der Welt, in Ruhe die Früchte seiner Mühen zu genießen, sondern als ruheloser Wanderer sollte er zum welterfahrenen Meister reifen und erst nahe der Schwelle des Alters endlich ‚seinem Wahne den Frieden finden'. Doch brachten schon die nächsten zehn

Lehr-Wanderjahre durch ihre stetig sich steigernden Enttäuschungen und Prüfungen bis zur bittersten Not jene starken Erschütterungen seines seelischen Gleichgewichts, deren er bedurfte, um seine Genie zur vollen Entfaltung seiner Kräfte zu zwingen. Zunächst ging es damit noch ziemlich langsam und nur der rückschauende Blick erkennt auch bereits in den Werken jener frühen Zeit Züge, welche für den späteren gereiften Wagner charakteristisch sind, die aber als solche in der Zeit ihrer Entstehung noch nicht eine vorausdeutende Wirkung ausüben konnten.

In die Zeit der Rückkehr von Wien fällt der erste Versuch Wagners, eine Oper zu schreiben („Die Hochzeit"); der Text war vollständig ausgearbeitet, auch bereits eine Scene fertig in Partitur ausgeführt, aber die überspannte Handlung, eine hyperromantische Liebesgeschichte, fand die entschiedene Mißbilligung von Wagners Schwester Rosalie, worauf er das Textbuch vernichtete. (Die fertig komponierte Scene fand sich 1879 in den Händen eines Autographenhändlers wieder.) Bald darauf bot Heinrich Laube Wagner an, ihm einen Operntext „Kosziusko" zu schreiben; doch lehnte Wagner nach einigem Zögern die Idee ab. Das ganze Jahr 1833 verlebte Wagner in Würzburg, wo sein Bruder Albert als Sänger (Tenor), Schauspieler und Regisseur seit 1829 engagiert war. Die Aufforderung, eine seiner Ouvertüren im dortigen Musikverein zu dirigieren, gab den Anstoß zur Hinreise; aber da gerade ein Musikdirektorsposten am Theater unbesetzt war, so sprang er ein (gegen eine minimale Vergütung) und trat damit erstmalig selbst in direkte Beziehung zum Theater. Als im Frühjahr die Saison schloß und auch Albert auf Gastspiel ging, blieb aber Richard in Würzburg und ging eifrig an die Ausarbeitung eines neuen Opernstoffs, den er wohl schon skizziert aus Leipzig mitgebracht hatte*). Die neue Oper „Die Feen", nach Gozzis „La donna serpente" frei bearbeitet, ein durchaus romantisches Sujet, mit abschließender Entzauberung der in einen Stein verwandelten Heldin durch den Gesang des Liebenden, wurden in Würzburg beendet, wobei ihm die praktische Erfahrung seines Bruders gewiß manchen Dienst leistete, und Anfang Januar 1834 eilte er nach Leipzig zurück, um dort eine Aufführung

*) Glasenapp, Wagner Bd. 1 S. 172.

des Werks zu erreichen. In Würzburg schrieb er auch eine Einlage in Marschners „Vampyr“ für seinen Bruder. Einen Engagementsantrag als Musikdirektor nach Zürich, der ihm in Würzburg gemacht wurde, scheint Wagner abgelehnt zu haben; jedenfalls wurde derselbe nicht perfekt. Der neue Aufenthalt in Leipzig währte nur ein halbes Jahr; die „Feen“ wurden zwar von Direktor Ringelhardt angenommen, fanden aber vor den Augen des Regisseurs Franz Hauser und des Kapellmeisters Stegmeyer keine Gnade und wurden daher zunächst auf die lange Bank geschoben. Hauser (durch seinen Briefwechsel mit Hauptmann bekannt), ist derselbe, der 1865 als Direktor des Münchener Konservatoriums beiseite geschoben wurde, als Wagner und Bülow die Königliche Musikschule ins Leben riefen. Schon im Mai 1834, auf einem Ausfluge nach Teplitz, entwarf Wagner einen neuen Operntext „Das Liebesverbot“, dessen Komposition aber erst 1836 beendet wurde. Inzwischen war Wagner mit einem kurzen Entschlusse ernstlich in die Theaterkapellmeister-Laufbahn eingetreten und hatte im Juli 1834 die Musikdirektorstelle der Bethmannschen Theatertruppe angenommen, welche mit dem Hauptsitze in Magdeburg während der Sommermonate auch Lauchstädt und Rudolstadt mit Bühnengenüssen versorgte. Wagner hatte daher zunächst im Juli und August in Lauchstädt und dann bis zum Herbst in Rudolstadt den Taktstock zu schwingen. In Rudolstadt versuchte er sich noch einmal an einer Symphonie (E-dur), deren Skizzen trotz seiner Begeisterung für Beethoven entschieden Webersche Einflüsse verraten; er ließ das Werk liegen, weil er mehr und mehr zu der Einsicht gelangte, daß er über Beethoven nicht hinaus (aber auch nicht an ihn heran) kommen konnte. Desto eifriger ging er nun an die Arbeiten an seiner neuen Oper, deren weitschichtig angelegtes Buch mehr dem Genre der großen historischen Oper angehört. Wagner war damals noch weit entfernt von seinen großen Reformideen und hatte noch lange damit genug zu thun, fremde Einflüsse zu assimilieren. Hatte er doch 1834 in Laubes „Zeitschrift für die elegante Welt“ eine Lanze für Bellini gebrochen und war zunächst nur überzeugt, daß mit dem gelehrtem „deutschen“ Wesen aufgeräumt und mehr zur Natürlichkeit und vor allem zu gesunder Melodie zurückgekehrt werden müsse. Außer der Musik zu einer Neujahrskantate des Regisseurs Schmale und der Ouvertüre zu seines Freundes

Apel Drama „Kolumbus" ist das „Liebesverbot" der alleinige Ertrag der zwei Magdeburger Jahre, welche mit der Erstaufführung dieser Oper ihr klägliches Ende fanden (23. März 1836). Die schon lange dem Bankerott nahe Direktion Beethmann war nicht länger zu halten und nur mit großer Mühe gelang es Wagner, mit der bereits in voller Auflösung begriffenen Truppe noch eine schlecht vorbereitete Aufführung zu stande zu bringen; eine geplante Wiederholung zu Wagners Benefiz fand nicht mehr statt, da ein zu Thätlichkeiten ausartender Kulissenskandal die letzten Bande vorher gesprengt hatte. Selbst Auslagen, die Wagner durch eine im Sommer 1835 im Interesse Beethmanns nach Nürnberg unternommene Reise erwachsen waren, blieben daher unvergütet, und das übrigens lustige Leben, das er während der beiden Jahre geführt, hatte ihm Schulden aufgebürdet, welche erst nach Jahren der Dresdener Hofkapellmeister abtragen konnte. Eine für seine fernere bürgerliche Existenz entscheidende Wendung brachte die Magdeburger Dirigententhätigkeit durch seine Beziehungen zu der durch Schönheit ausgezeichneten ersten Liebhaberin Minna Planer, mit der er sich nach einem halben Jahr verlobte. Da seine Braut nicht lange nach der Auflösung der Bethmannschen Truppe am Königsberger Stadttheater engagiert worden war, so folgte ihr Wagner dorthin im Herbst 1836, nach vergeblichen Versuchen, „Das Liebesverbot" in Leipzig anzubringen und nach Scheitern der Hoffnung auf Anstellung als Musikdirektor am Königstädtischen Theater in Berlin. Seine Braut hatte ihn auf eine durch des Musikdirektors Louis Schuberth bevorstehende Rückkehr nach Riga in Aussicht stehende Vakanz am Dirigentenpult der Oper aufmerksam gemacht. Leider hielt das Liebesverhältnis zu einer Schauspielerin Schuberth noch bis zum Frühjahr 1837 in Königsberg fest, so daß Wagner so lange doch noch ohne Anstellung in Königsberg lebte. Trotz des Mangels aller Existenzmittel schloß er aber am 24. November 1836 den Ehebund mit Minna Planer, die ihm während der nächsten 25 Jahre eine treue Genossin in aller Trübsal seiner Irrfahrten war (1861 beschloß Wagner dauernde Trennung von ihr und sie lebte seitdem in Dresden). Durch im Winter 1836 zu 1837 veranstaltete Orchesterkonzerte führte sich Wagner in Königsberg als Dirigent ein und erlangte schließlich doch die Nachfolge Schuberths. Leider waren die finanziellen Verhältnisse des Königs-

berger Theaters ebenso schlecht wie die des Magdeburger und schon wenige Monate nach Antritt seiner Funktionen als Musikdirektor hatten dieselben durch den Bankerott des Theaters ihr Ende erreicht. Von den Königsberger Beziehungen Wagners ist nur die zu Eduard Sobolewski bemerkenswert (geboren 1808 zu Königsberg, gestorben 1872 als Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft zu St. Louis), einem tüchtigen Klavierspieler, von dem später Liszt in der großen Weimarer Epoche eine Oper „Comala“ und eine symphonische Dichtung „Vinvela“ aufführte, und der auch mehrere nicht bedeutende Schriften im neudeutschen Sinne herausgab („Oper, nicht Drama“ 1857; „Das Geheimnis der neuesten Schule der Musik“ 1859). Zum Komponieren kam Wagner in Königsberg fast gar nicht. Nur die Ouvertüre „Rule Britannia“ entstand dort, sowie die Dramatisierung des Königschen Romans „Die hohe Braut“, die er Scribe anbot, damit derselbe ein von ihm zu komponierendes Libretto für die Pariser Große Oper daraus mache; auch die Partitur des „Liebesverbots“ sandte er Scribe ein, so daß er also schon von Königsberg aus ernstlich an Paris dachte. Zunächst wandte er sich nach dem Zusammenbruche des Königsberger Theaters wieder nach Dresden, wo ihm damals zuerst Bulwers „Rienzi“ in die Hände kam, den er sofort für eine neue große Oper ins Auge faßte, deren Ausführung indes durch seine ferneren Schicksale zunächst verzögert wurde. Schon gleich nach seiner Ankunft in Königsberg hatte Wagner, als er sah, daß Schuberth noch blieb, daran gedacht, an seiner Statt nach Riga zu gehen; aber eine sehr entmutigende Auskunft Heinrich Dorns, der seit mehreren Jahren dort als städtischer Kantor und Musikdirektor lebte, nachdem er vorher kurze Zeit die Oper dirigiert, ließ ihn davon absehen. Jetzt machte ihm Karl von Holtei, der die Bildung einer neuen Theatertruppe für Riga in die Hand nahm, die Offerte mit einem Gehalt von 800 Rubel die Musikdirektorstelle zu übernehmen; da neben Wagner ein zweiter Musikdirektor, Franz Löbmann, angestellt wurde, so bot sich anscheinend Wagner auch die Aussicht, daß er zu größeren Kompositionsarbeiten Zeit finden würde. So machte er sich mit seiner Frau im August 1837 nach Riga auf. Nicht lange darauf wurde auch eine Schwägerin Wagners, Amalie Planer, als Sängerin von Holtei engagiert. Das Orchester, das Wagner zur Verfügung gestellt wurde, war freilich

klein (nur zwei bezw. mit dem Konzertmeister drei erste Violinen). Wie das Königsberger Theater in Memel, so spielte das Rigaer im Sommer einige Wochen in Mitau; dort ging Wagner im Juli 1838 ernstlich an die Ausarbeitung des „Rienzi", während ihn bereits wieder ein neuer Stoff, der des „Fliegenden Holländer" von ferne beschäftigte. Zwei Aufsätze über Bellinis Norma in Rigaer Zeitungen*) bewiesen, wie empfänglich Wagner auch damals noch für das Gesunde von Bellinis musikalischem Naturell war. Auch in Riga brachte Wagner im Winter 1838—39 wieder sechs Abonnementskonzerte zusammen, trat auch als Partner Ole Bulls in vier Konzerten desselben auf und erfreute sich der besten Aufnahme als Dirigent. Dennoch war auch in Riga nach zwei Jahren das Ende dasselbe wie in Magdeburg und Königsberg, wenn auch nicht gerade der Bankerott der Gesellschaft, so doch das plötzliche Ende der Kontrakte (Holtei reiste plötzlich heimlich ab und wurde nachträglich „in Ehren entlassen"; zuvor aber hatte er auf Wunsch seines Stellvertreters bezw. Nachfolgers Dorn als Musikdirektor engagiert, so daß Wagner stellenlos war). Da seine Finanzen keineswegs sich in geregeltem Zustande befanden, so sah Wagner keinen andern Ausweg als den der heimlichen Abreise und zwar flüchtete er mit seiner Frau, seinen Partituren, seinem Neufundländer Hunde und sehr wenig Geld nächtlicherweise über die preußisch-russische Grenze. In Pillau schiffte er sich auf einem Segelschiff zunächst für London ein, das er nach stürmischer, 3½ Woche dauernder Seefahrt glücklich erreichte, aber nach kaum acht Tagen verließ, um die Reise nach Paris fortzusetzen. Mit dem Dampfschiff passierte er den Kanal und landete in Boulogne-sur-Mer, wo er trotz der teuren Preise vier Wochen blieb, da er dort Meyerbeer antraf. Er arbeitete während der Zeit fleißig am „Rienzi" und traf mit Empfehlungen Meyerbeers an die Theaterdirektoren und Verleger in Paris ein, das damals noch nicht die schöne Stadt wie heute war, vielmehr an schmutzigen und qualmigen Straßen Ueberfluß hatte, in denen einer, der Rue de la tonnelerie, Wagner sich einquartierte.

Die abenteuerliche Reise von Pillau nach Boulogne, welche durch ihre Natureindrücke von entscheidender Bedeutung für die

---

*) Glasenapp, Wagner, Bd. 1 S. 249 ff.

Konzeption der Musik des „Fliegenden Holländer" und damit für die gesamte fernere Entwicklung Wagners wurde, bedeutet zunächst das Ende seiner Thätigkeit in untergeordneten Dirigentenstellungen an kleinen Theatern; so schwere Zeiten ihm noch bevorstanden, diese klägliche Kleinwirtschaft war damit ein für allemal abgethan. Mit einem kühnen Entschlusse trat der vollständig Mittellose in gutem Vertrauen auf seine Künstlerschaft in die große Welt hinaus und streckte seine Hand nach den höchsten Kronen aus, welche dieselbe zu vergeben hat. Dem Beispiele so vieler ausländischen Komponisten folgend war er nach Paris geeilt, wo damals alle Berühmtheit geprägt wurde. Mit einer fertigen und einer halb fertigen Oper großen Stils im Portefeuille („Das Liebesverbot" und „Rienzi") glaubte er, getragen vom Bewußtsein des eigenen Werts, mit den derzeitigen Beherrschern der Bühne in die Schranken treten zu können. Nur allzubald sollte er einsehen, daß er doch die Schwierigkeiten dieser selbstgeschaffenen Situation stark unterschätzt hatte. Zwar ließ sich anfangs alles leidlich an. Meyerbeers Empfehlung bereitete ihm einen guten Empfang seitens des Direktors der Großen Oper (Duponchel), der Verleger Maurice Schlesinger nahm ihn mit offenen Armen auf und mannigfache Beziehungen zu hervorragenden Musikern ergaben sich, so besonders zu Habeneck, dem Dirigenten der Konservatoriumskonzerte. Aber die Freundlichkeiten erwiesen sich bald als leere Formen. An eine Anbringung seiner Opern an der Opera war nicht zu denken und Wagner mußte sich glücklich schätzen, daß eine neue Empfehlung des inzwischen in Paris angekommenen Meyerbeer ihm Aussicht eröffnete, daß das „Liebesverbot" im Renaissancetheater zur Aufführung käme. Alles war in die rechten Wege geleitet, eine gute französische Uebersetzung (durch Dumersan) schon ziemlich weit gediehen, da zerschmetterte der Bankerott des Renaissancetheaters alle seine Hoffnungen und das zu einer Zeit, wo er voll froher Zuversicht sich aus der unfreundlichen ersten in eine freundliche, natürlich aber auch teurere Wohnung am Boulevard des Italiens umquartiert hatte. Die Mittel für seinen Pariser Unterhalt brachte Wagner nur mit Mühe durch allerlei untergeordnete Arbeiten für die Verleger, besonders Schlesinger, auf, Potpourris über beliebte Opernmelodien, Arrangements für allerlei Dilettantenensembles, Klavierauszüge u. s. w. Gegenüber diesen erniedrigenden Arbeiten waren

es erhebende Momente, wenn er Gelegenheit hatte, sich schriftstellerisch zu bethätigen, was nun öfters vorkam. Außer einzelnen Beiträgen für Lewalds „Europa" und Laubes „Zeitschrift für die elegante Welt" und ganz gegen Ende seines Pariser Aufenthalts auch für die Dresdener Abendzeitung, war hauptsächlich die im Schlesingerschen Verlage erscheinende „Revue et Gazette musicale" die Stätte allmählicher Entfaltung von Wagners Kampfesmut für die wahren Interessen der Kunst. Dort erschienen die ergreifenden Feuilletons, welche unter dem Sammeltitel „Ein deutscher Musiker in Paris" in die Gesammelten Schriften Wagners aufgenommen sind (Bd. 1); die etwa in der Manier E. T. A. Hoffmanns geschriebenen Skizzen (Ueber deutsches Musikwesen, Der Virtuos und der Künstler, Der Künstler und die Oeffentlichkeit, Ein Ende in Paris, Ein Besuch bei Beethoven) machen den Helden der novellistischen Fragmente, den in Paris dem Hungertode erliegenden deutschen Musiker, zu einem in vielen Zügen sogar Details getreu gebenden Selbstporträt Wagners, treten mit Begeisterung für die höchsten Ideale ein und legen die Schäden des Pariser Musiktreibens schonungslos bloß. Die Aufsätze wurden sehr bemerkt und mit Beifall — als unterhaltende Lektüre [!] aufgenommen. Der Erreichung seiner Ziele brachten sie Wagner nicht näher; die zunehmende Erbitterung in denselben öffnet tiefe Blicke in die damaligen Seelenzustände Wagners. Derselbe vermochte in keiner Weise in Paris festen Fuß zu fassen und es vollzieht sich nun der Umschwung, daß er von Paris aus mehr und mehr Fäden nach Deutschland hinüberspinnt und in der Fremde alle seine Hoffnung auf die Heimat setzt: der Wahn, er brauche Paris als Staffel zum Künstlerruhm, verfliegt gründlich und für immer. Während doch so mancher andere deutsche, überhaupt ausländische Künstler in Paris jener Zeit wenigstens den regsten und anregendsten Verkehr mit Kunstgenossen fand, blieb Wagner auch dies versagt. Berlioz mied er, da ihm seine Musik zuwider war; auch mit Liszt konnte er trotz mehrmaliger Begegnung nicht auf einen freundschaftlichen Fuß kommen. Sein Pariser Umgang beschränkte sich auf die beiden Maler Ernst Kietz und Friedrich Pecht, den nachherigen Konservator an der Pariser Bibliothek Anders und den Philologen Siegfried Lehrs, sowie seine Schwester Cäcilie und ihren Gatten Eduard Avenarius, der seit 1840 als Vertreter des Hauses Brockhaus in

Paris wohnte. Versuche, durch Komposition französischer Romanzen in die Salons der besseren Gesellschaft zu bringen, schlugen fehl und als Wagner einen letzten Versuch machte, bei der Großen Oper anzukommen, indem er dem Direktor Pillet das Textbuch des „Fliegenden Holländer" einschickte, erreichte er nur die Offerte Pillets ihm das Buch abzukaufen, um es einem französischen Komponisten zu übergeben. Als Wagner zögerte, übergab Pillet sogar ohne Wagners Einwilligung das Buch an Paul Foucher zur Bearbeitung, und Wagner mußte froh sein, das unbedeutende Honorar von 500 Franken zu erlangen; nicht lange nach Wagners Amtsantritt in Dresden ging „Le vaisseau fantôme" mit der Musik von Pierre Dietsch thatsächlich in Scene. Alles was Wagner in Paris zur Bestreitung seines Aufenthalts erreichte, verdankte er Meyerbeers Empfehlung an Schlesinger; doch war es in der Hauptsache ein Frondienst schlimmster Art, was ihm Schlesinger auferlegte. Das für die Rückreise nach Deutschland erforderliche Geld brachte ihm zuletzt die Ausarbeitung des Klavierauszugs von Halévys „Reine de Chypre". Trotz der anscheinend guten Beziehungen zu Habeneck, von dessen Leistungen mit dem Orchester der Konservatoriumskonzerte Wagner zu heller Begeisterung hingerissen wurde, konnte er nicht erreichen, daß irgend eines seiner Orchesterwerke zur Aufführung kam; nur in einem Falle ließ Habeneck einmal eine Ouvertüre spielen, aber nicht die unter dem Eindrucke der Konservatoriumskonzerte entstandene Faustouvertüre, sondern irgend eine der älteren. Eins der von Schlesinger für die Abonnenten der „Gazette" veranstalteten Konzerte im Februar 1841 brachte Wagners „Kolumbus"-Ouvertüre, die zufolge schlechter Besetzung der Trompeten gänzlich Fiasko machte.

Im November 1840 hatte Wagner die Partitur seines „Rienzi" abgeschlossen und dieselbe sofort nach Dresden abgeschickt, in der Hoffnung, das Werk mit zur Einweihung des neuen Hoftheaters im Frühjahr 1841 verwendet zu sehen; doch erfolgte nach Inanspruchnahme aller ihm verfügbaren Dresdener Beziehungen die Annahme erst Ende Juni 1841 und die erste Aufführung erst nach weiteren 16 Monaten. Im August und September 1841 führte Wagner die Komposition des „Fliegenden Holländer" in sieben Wochen aus und zwar in Meudon bei Paris, wo er mit Avenarius und Cäcilie

zusammen Landaufenthalt genommen hatte. Nachdem er zunächst in München und Leipzig das neue Werk vergeblich angeboten, sandte er die Partitur nach Berlin, wo mit dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelms IV. ein neuer Aufschwung der Künste zu beginnen schien, was ihn veranlaßte, eine persönliche Eingabe an den König zu machen; zugleich ersuchte er Meyerbeer, der soeben zum kgl. Generalmusikdirektor ernannt worden war, um seine Fürsprache beim Intendanten Grafen Rhedern. In der erhebenden Hoffnung, auf zwei der hervorragendsten Bühnen Deutschlands gleichzeitig je eine große Oper in die Oeffentlichkeit zu bringen, im Geiste schon wieder neue musikalisch-dramatische Pläne entwerfend, zunächst eine dem Rienzi verwandt angelegte große historische Oper „Die Sarazenin", die er aber schnell wieder fallen ließ, als er durch seinen Freund Lehrs auf den „Wartburgkrieg" aufmerksam geworden war, wandte Wagner, nachdem er durch Zeitungsartikel und Arrangements das unentbehrliche Reisegeld zusammengebracht hatte (zum Teil noch mit Vorschüssen auf solche Arbeiten, die er noch in Deutschland machen sollte!), am 7. April 1842 Paris, das ihn gründlich enttäuscht, aber auch zur klaren Erkenntnis des Weges gereift hatte, den er fortan einschlagen mußte, den Rücken und eilte nach Dresden, wo er zum erstenmal — leider nur für kurze Zeit — das Hochgefühl kennen lernen sollte, sich am Ziele seiner Wünsche angelangt zu sehen und sich einer geordneten bürgerlichen Existenz zu erfreuen, nach welcher ihn nach allen den Jahren der Sorge um das tägliche Brot von ganzem Herzen verlangte. Treue Freunde, die alles, was in ihren Kräften stand, gethan hatten, diesen Moment herbeizuführen (Chordirektor Christ. Wilh. Fischer, Ferdinand Heine), empfingen jubelnd den Heimkehrenden. Die Zeit, welche noch zwischen Wagners Ankunft und den Proben des „Rienzi" lag, wurde für eine Badereise nach Teplitz benutzt, die für Wagners Frau nach all den Aufregungen und Mühsalen sich notwendig erwies (dort entstanden die ersten Skizzen für den ‚Tannhäuser'). Mit Joseph Tichatschek als Rienzi, Wilhelmine Schröder-Devrient als Adriano und Henriette Wüst als Irene, mit wesentlich verstärktem Chor und mit Lipinski als Konzertmeister ging die Oper, deren Einstudieren Hofkapellmeister Reissiger bereitwilligst Wagner selbst überließ, am 20. Oktober 1842 unter Direktion

Reissigers ungekürzt, daher bis Mitternacht währen *), mit glänzendem durchschlagendem Erfolge in Scene. So entschieden war der Erfolg, daß die Dresdener Generaldirektion sofort Wagner auch um die Partitur des „Fliegenden Holländer" bat, den Wagner eiligst von Berlin zurückzog, wo auch noch nichts über seine Annahme entschieden war. Schon am 2. Januar 1867 ging auch der „Fliegende Holländer" trotz ungenügender Besetzung der Hauptpartien mit nicht minder berauschendem Erfolge unter Wagners persönlicher Leitung in Scene und wenige Tage später waren die Verhandlungen zum Abschluß gelangt, welche die seit Morlacchis Tode (Okt. 1841) nur provisorisch durch Joseph Rastrelli (gest. 14. Nov. 1842) verwaltete Hofkapellmeisterstelle „auf Lebenszeit" Wagner übertrugen. So lebhaft war der Wunsch, Wagner festzuhalten, daß derselbe sogar den Erlaß des sonst obligatorischen Probejahres durchsetzte und bindende Zusagen für die Abstellung von ihm gerügter Mißstände erlangte.

§ 2. 1842—1864. Dresden. Im Exil.

So bedeutsam der durch die Ernennung zum kgl. Kapellmeister erfolgte Umschwung in der äußeren Existenz Wagners war, so währte doch das beglückende Gefühl, ein lange erstrebtes Ziel endlich erreicht zu haben, nur kurze Zeit. Gar bald zeigte sich, daß die von ihm sogleich bei der Annahme der Stellung ins Auge gefaßten durchgreifenden Reformen der musikalischen Verhältnisse am Hofe keineswegs leicht durchzusetzen waren, wohl aber einen lebhaften Antagonismus widerstrebender Elemente hervorriefen, welcher an allen Ecken und Enden ihm hemmend in den Weg trat und in anderer Form dieselben kleinlichen Mißstände und unerquicklichen Reibereien zeitigte, welche Weber seine Stellung verleidet hatten. Die italienische Oper zwar war seit Morlacchis Tode vollständig abgethan und zufolge dessen eine freie Disposition über reichere Mittel

*) Der Rienzi wurde bis zum Schlusse des Jahres sechsmal gegeben (der zweiten Vorstellung wohnte der König bei). Spätere ungekürzte Aufführungen (1843) verteilten das Werk auf zwei Abende („Rienzis Größe" und „Rienzis Fall").

gegeben; dagegen war aber durch den jedes höheren Fluges unfähigen Reissiger ein „philiströs formalistischer Schlendrian" *) in den dienstlichen Verhältnissen eingerissen, der dem nach hohen künstlerischen Idealen ringenden neuen Kollegen sich als zum mindesten ebenso kräftiger Hemmschuh erwies, wie Weber die Chikanen der Italiener. Die devote Natur Reissigers wurde schnell zur Folie für Wagners selbständige Aspirationen und brachte ihn dadurch persönlich in einen sich mit der Zeit immer mehr verschärfenden Gegensatz zu seiner vorgesetzten Behörde, der kgl. Generaldirektion, deren derzeitiger Repräsentant der ehemalige Jagdjunker, Oberforstmeister Geheimrat von Lüttichau war. Natürlich fanden sich alle Elemente, denen Wagner mit seinen Idealen unbequem war, bald gegen denselben zum gemeinsamen passiven Widerstande zusammen, dessen Wirkungen sich bereits während seines ersten Amtsjahres Wagner empfindlich genug bemerkbar machten. Zum Ueberfluß sekundierten diesen lokalen Schwierigkeiten auswärts die schnell erwachende Eifersucht Meyerbeers und der ebenfalls sehr bald sich verschärfende Gegensatz der Leipziger Schule gegen Wagner, der damit wider Willen in engere Beziehungen zu Liszt und Berlioz gedrängt wurde.

Das große Aufsehen, welches zunächst „Rienzi" und der „Holländer" machten, die Bereitwilligkeit, welche zufolge der Aufregung Dresdens eine Anzahl auswärtiger Bühnen zeigte, eins der beiden Werke möglichst bald ebenfalls zu bringen, hatten in Wagner kühne Hoffnungen geweckt und ihn zur Herausgabe der Opern auf eigene Kosten (im Kommissionsverlage von Meser in Dresden) veranlaßt. Die dadurch veranlaßten großen Ausgaben brachten eine große Unsicherheit in seinen finanziellen Etat, der sonst mit dem Gehalt von 1500 Thalern wohl hätte ins Balancement kommen können. Die ersten Tantièmen der Dresdener und einiger wenigen auswärts wirklich zu stande gekommenen Aufführungen (der „Holländer" unter Spohr in Kassel und unter Dorn in Riga, „Rienzi" in Hamburg), sowie die in Aussicht genommenen Aufführungen des „Holländer" in Berlin (durch Brand im Opernhause verzögert bis Anfang 1844), Prag, Königsberg, Danzig, Leipzig, Halle versprachen Wagner eine sorgenfreie Zukunft, sodaß er selbst Ende 1843 an seinen Freund Musikdirektor

*) Glasenapp, 2. Bd. I. 5.

Löbmann in Riga schreiben konnte: „Eine glänzende, lebenslängliche Anstellung in der reizendsten Stadt unter den angenehmsten Verhältnissen, von meinem König und dem Publikum auf jede Weise ausgezeichnet, kann ich ruhig der Verbreitung meiner Opern zusehen und mir Zeit für neue Arbeiten nehmen." Wie schnell Wagners künstlerisches Selbstgefühl gewachsen, beweist seine Ablehnung des Auftrags, für das Wiener Kärthnerthortheater eine neue Oper zu schreiben; aus der Reihe der auf Bestellung arbeitenden Komponisten war er bereits für immer ausgeschieden. Die lähmende Macht seiner im Verborgenen arbeitenden Gegner trat zuerst hervor in dem Verschwinden des „Fliegenden Holländer" vom Dresdener Repertoire nach der vierten Aufführung (er wurde erst 1865 wieder aufgenommen!), sowie in der Nichterfüllung der Mehrzahl der Aussichten auf auswärtige Ausführungen (Leipzig brachte den „Rienzi" statt 1843 erst 1869!) und der Wiederabsetzung des „Holländer" von dem Repertoire in Riga und in Berlin trotz des großen Erfolgs desselben. Natürlich half der gehässige Ton, den ein großer Teil der musikalischen Tagespresse gegen Wagner gleich zu Anfang angeschlagen, wesentlich mit zur Erzielung dieser negativen Erfolge. Wenn Wagner trotz dieser Rückschläge fortfuhr, die neu entstehenden Opern der Dresdener Zeit auf eigenes Risiko herauszugeben, so spricht sich darin eine felsenfeste Ueberzeugung von der Sieghaftigkeit seines Strebens aus; zugleich ist aber leider auch damit die Notwendigkeit gegeben, daß seine pekuniäre Situation nicht gesunden konnte und nur mit fremder Hilfe aufrecht zu erhalten war. Unbeirrt durch alle Anfeindungen und Hemmungen ging er seinen Weg. Seine Thätigkeit als Kapellmeister eröffnete er (abgesehen von der Probeleistung der Leitung von Webers „Euryanthe" 10. Januar 1843) mit Glucks „Armida" am 5. März 1843. Versuche des Konzertmeister Lipinski und weiterhin auch Reissigers, geniale Abweichungen seiner Temponahme und Interpretation zu diskreditieren, schlug er glänzend aus dem Felde und erzielte auch mit wenigen Vorführungen symphonischer Werke (8. Symphonie, Pastoralsymphonie und 9. Symphonie von Beethoven) außerordentliche Wirkungen, sodaß mehr und mehr die Ueberzeugung Platz griff, daß er auch als Dirigent eine epochemachende Erscheinung war. Zu den durchgreifenden Neuerungen, welche Wagner anstrebte, gehörte auch die

Schaffung von Abonnementskonzerten der kgl. Kapelle; denn thatsächlich besaß Dresden vor dem Winter 1847/48, in welchem Wagner die Erlaubnis zur Errichtung solcher Konzerte erlangte, kein leistungsfähiges Konzertinstitut, stand also hierin hinter Leipzig weit zurück. Alsbald nach Antritt seines Kapellmeisteramts hatte Wagner die (1839 gegründete) „Dresdener Liedertafel" übernommen, mit welcher er (verstärkt durch andere Vereine) noch im Sommer 1843 einen vom Könige bestellten Festgesang zur Feier der Denkmalsenthüllung für König Friedrich August I., und gelegentlich des Männergesangfestes seine für dasselbe komponierte biblische Scene „Das Liebesmahl der Apostel" zur Aufführung brachte. Im Sommer 1844 führte er in einem Wohlthätigkeitskonzert seine bereits in Paris geschriebene „Faustouvertüre" erstmalig auf. So bedeutsam und verdienstlich Wagners Thätigkeit als Kapellmeister der Dresdener Hofoper durch musterhafte Vorführung klassischer Werke und Erzielung einer strafferen Disziplin ist, so bildet doch den eigentlichen Hauptinhalt seines Lebens und auch das für die geschichtliche Betrachtung wichtigere Ergebnis auch dieser Epoche die Fortführung seiner musikalisch-dramatischen Arbeiten. Wenn später (ganz gegen Ende der Dresdener Zeit) Wagner in der voll bewußten Wegwendung von einem historischen Sujet (Friedrich der Rotbart) zu einem mythischen (Siegfrieds Tod) den Beginn einer „neuen und entscheidensten Periode seiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung" sah, nämlich der „Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit eingeschlagenen Bahn", so kann doch die historische Betrachtung nicht verkennen, daß dieses Betreten einer neuen Bahn — wenn auch unbewußt — viel weiter zurückliegt. Man braucht nicht gerade mit Houston Stewart Chamberlain*) ein durch Jahrzehnte fortgesetztes wechselndes Dominieren des Dichters und des Musikers anzunehmen, sozusagen eine handgreifliche Differenzierung der beiden zur endlichen Verschmelzung bestimmten, zunächst noch miteinander rivalisierenden kunstschöpferischen Potenzen seines Genius in Paaren von Werken, deren eines der poetischen, das andere der musikalischen Gestaltung die Oberhand läßt — so hübsch diese Fiktion sich ausnimmt, so stehen derselben

*) „Das Drama Richard Wagners" 1892, S. 10 u. ö.

doch mancherlei Bedenken entgegen, von denen das nächstliegende die direkte Aufeinanderfolge zweier derselben Kategorie angehörigen Werke ist (das „Liebesverbot“ und der „Rienzi“); auch erscheint doch die prinzipielle Scheidung von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ mit Rangierung des ersteren zu den mehr dichterisch als musikalisch konzipierten Werken allzusehr mit Gewalt bewerkstelligt, um eben diese paarweise Gruppierung durchzuführen. Wohl aber ist nicht zu verkennen, daß Wagner vom „Rienzi“ zum „Holländer“ einen entscheidenden Schritt gethan hat, wie er ihn ein zweitesmal nicht wieder thun konnte: er sagte sich damit von der Richtung der großen historischen Oper los und trat auf das Gebiet der romantischen Oper über, das er nicht wieder verlassen hat. Allerdings geschah dieser Uebertritt zunächst in unbewußter „Notwendigkeit“. Seine Dichtung des Buches „Die hohe Braut“ (ursprünglich 1843 für Reissiger, der aber aus Mißtrauen den Text nicht annahm, 1848 von Joh. Fr. Kittl als „Bianca und Giuseppe“ oder „Die Franzosen vor Nizza“ komponiert), sowie seine Entwürfe der Dichtungen „Die Sarazenin“ (zwischen dem „Holländer“ und „Tannhäuser“) und „Friedrich der Rotbart“ beweisen, daß die prinzipielle Ablehnung historischer Sujets ihm noch nicht vollbewußte Ueberzeugungssache geworden war, sondern noch mehrfach im konkreten Falle von seinem künstlerischen Instinkt diktiert werden mußte. In allen Fällen, wo ihn wieder ein historischer Stoff anzog, war das Ergebnis ein längeres Schwanken und Ringen mit schließlicher Verwerfung, während die deutschen Sagenstoffe einer nach dem andern mit unwiderstehlicher Gewalt seine Phantasie entzündeten und mit erstaunlicher Schnelligkeit sich zu festen Formen kondensierten. So harrte der im Geiste bereits in voller Lebendigkeit dastehende „Holländer“ förmlich der Erlösung durch Niederschrift in Dichtung und Musik, während Wagner noch alle Hände voll zu thun hatte mit der Ausführung des „Rienzi“; und während er den „Holländer“ schrieb, keimten durch die Anregungen Lehrs' die ersten Ideen des „Tannhäuser“, dessen Dichtung nebst musikalischen Themaskizzen er aufs Papier warf, sobald er (im Sommer 1842 in Teplitz, noch vor Beginn der Proben der ersten Rienziaufführung) den ersten Moment beschaulicher Ruhe fand. Schon im Frühjahr 1843 hatte er aber trotz der Aufregungen und Anstrengungen des ersten Jahres seiner Amts-

führung die Dichtung vollständig ausgeführt und begann noch vor Schluß des Jahres die Komposition und am 13. April 1845 hatte er den letzten Federstrich an der mit autographischer Tinte behufs sofortiger Uebertragung auf den Stein geschriebenen Partitur gethan, sodaß er nach wenigen Wochen mit der Versendung von Exemplaren an die Theater beginnen konnte. Noch ehe an eine Aufführung des Werkes in Dresden zu denken war, nämlich in den Sommerferien 1845, entwarf er aber in Marienbad die Scenarien zweier neuen Werke, der „Meistersinger" und des „Lohengrin". Die Idee der Meistersinger entstand ihm als eine Art Gegenstück, als ein ‚Satyrspiel' des „Sängerkriegs auf der Wartburg"; der Entwurf blieb bekanntlich lange Jahre liegen, unzweifelhaft aus keinem andern Grunde als dem, daß der Kreis der mittelalterlichen Sagen ihn immer mehr gefangen nahm und zwang, den mit dem „Holländer" und „Tannhäuser" betretenen Weg weiterzugehen. Deshalb fesselte ihn der beinahe gleichzeitig mit den „Meistersingern" in Marienbad unternommene „Lohengrin" zunächst ganz und gar, und kaum eine Woche nach der ersten Aufführung des „Tannhäuser", die am 19. Oktober 1845 in Dresden stattfand, war die Lohengrin-Dichtung fertig ausgeführt. Die Komposition nahm er in den Sommerferien 1846 in Angriff, beendete sie im Sommer 1847, und im März 1848 lag auch die Partitur dieses Werkes fertig da. Der „Tannhäuser" fand anfangs keineswegs eine so stürmische Aufnahme wie der „Rienzi" und der „Fliegende Holländer"; man fand bei der ursprünglichen scenischen Einrichtung des Schlusses (mit fernem Erglühen des Hörselberges und Totenglöckchen von der Wartburg zur Andeutung des Todes der Elisabeth), daß die Handlung mehr erlosch als endigte.*) Nach der 8. Aufführung verschwand der „Tannhäuser" vom Repertoire bis zum 1. August 1847, wo er mit der Veränderung des Schlusses wesentlich kräftiger wirkte. Der stets wortkarge, verschlossene Robert Schumann, der ja seit 1844 in Dresden lebte, kam mit dem feurigen und redseligen Wagner, dessen Musik er immer fremder wurde, nicht in intimeren Verkehr; zu Ferdinand Hiller, der ebenfalls 1845—47 daselbst sich eine Position zu machen suchte, blieben Wagners Beziehungen durchaus äußerliche und wurden

*) Bericht der Augsburger Allgemeinen Zeitung.

schließlich sogar gespannte. Der Kreis der Freunde Wagners blieb ein sehr beschränkter; den alten Pariser Freunden, von denen Lehrs schon 1843 starb, und den Dresdenern Musikdirektor Fischer und Ferdinand Heine hatte sich schon 1843 in August Röckel ein neuer gesellt, der in rührender Treue an Wagner hing (derselbe war am Hoftheater als Musikdirektor engagiert, als Ersatz für Rastrelli); Wagners Hausarzt Dr. Anton Pusinelli, ferner der Bildhauer Gustav Kietz (ein jüngerer Bruder Ernst Kietz'), dazu der Hauptdarsteller des Rienzi, der Tenorist Joseph Tichatschek und Wilhelmine Schröder-Devrient, die Dresdener Darstellerin der Senta, in Berlin der Redakteur der „Berliner Musikalischen Zeitung" Karl Gaillard (der aber 1847 seine Zeitung aufgab, worauf dieselbe mit verändertem Titel in Meyerbeers Lager überging), in Kassel Louis Spohr, der sich zu Wagners großer Freude sehr für seine Werke erwärmte: das war bis gegen Ende der Dresdener Zeit so ziemlich der Gesamtbestand der Freunde Wagners. Zwar hatte er auch einigen anregenden Verkehr mit den angesehensten bildenden Künstlern Dresdens (Semper, Rietschel), stand aber doch im ganzen sehr isoliert einer immer mehr anwachsenden und ihn erbarmungslos befehdenden Gegnerschaft gegenüber, deren Hauptsprecher in der Dresdener Presse J. Schladebach und Karl Banck waren. Erst ganz kurz vor dem Zusammenbruch der Dresdener Verhältnisse erstand Wagner in Theodor Uhlig, einem jungen Violinisten der Dresdener Kapelle, der leider schon 1853 starb, ein neuer Freund, und auch seine Beziehungen zu Franz Liszt, die bis dahin durchaus oberflächliche gewesen, nahmen erst 1848 einen herzlicheren Charakter an.

Da der „Tannhäuser", der zwar in Dresden mit Tichatschek in der Titelrolle, Wagners Nichte Johanna Wagner als Elisabeth, Mitterwurzer als Wolfram und trotz ihres Protestes gegen die Rolle der Schröder-Devrient als Venus ausgezeichnet besetzt war und dort bis Ende 1848 neben „Rienzi" Wagners Ruhm befestigte, auswärts nicht anzubringen war, der „Holländer" aber nicht nur in Dresden, sondern auch auswärts durch die Machinationen der Feinde Wagners wieder verstummt war, so war damals die Hauptstütze von Wagners Ruhm immer noch fast allein der „Rienzi", dem Wagner selbst eigentlich längst ziemlich fremd geworden war, da er dem

Genre der seither von ihm konsequent gemiedenen großen historischen Oper angehörte. Deshalb war es ein harter Schlag für ihn, daß sein „Lohengrin" von der Dresdener Generaldirektion nicht angenommen wurde. Jede Aussicht auf eine Aufführung auswärts schien damit in unabsehbare Ferne gerückt. Eine verhängnisvolle Verschärfung erhielt das gespannte Verhältnis zwischen Wagner und seinem Intendanten v. Lüttichau noch weiter durch die boshafte Art, in der Lüttichau Wagners im Februar 1848 gemachte Eingabe an den König um Gleichstellung im Gehalte mit Reissiger (2000 Thaler) befürwortete, indem er demselben übertriebenen Luxus im Haushalt und gewinnsüchtige Spekulation mit seinen Werken vorwarf, zugleich aber seine Leistungen herabzusetzen suchte. Der Erfolg war zwar die Gewährung der 500 Thaler, aber in Gestalt einer alljährlich neu zu beschließenden Gratifikation mit einer scharfen Verwarnung.

Inzwischen hatte die Pariser Februarrevolution nach Deutschland übergegriffen und in Wien und Berlin zu blutigen Kämpfen und in München zur Abdankung des Königs Ludwig I. zu Gunsten seines Sohnes Maximilian geführt, während in Dresden durch die Ersetzung des Ministeriums Könneritz durch ein liberales Ministerium ein ernster Konflikt einstweilen hinausgeschoben war. In der Atmosphäre der mancherlei Reformprojekte, welche nach Bildung des Frankfurter Vorparlaments die Luft durchschwirrten, reichte Wagner den Entwurf einer vollständigen Reorganisation des Dresdener Hoftheaters ein, welche dasselbe zu einem „Deutschen Nationaltheater für das Königreich Sachsen" machen sollte. Natürlich war in einem solchen Entwurfe keine Stelle für einen künstlerisch nicht geschulten Intendanten; vielmehr sah er die Uebertragung des Theaterbudgets von der kgl. Civilliste auf das Staatsbudget vor. Der Minister des Innern, an welchen Wagner den Entwurf eingereicht, verwies Wagner an die fortschrittlichen Abgeordneten der Kammer, und so kam Wagner persönlich mit in das politische Getriebe dieser aufgeregten Zeit. Die Verhältnisse spitzten sich nun immer mehr zu, sodaß Wagner auch in den Tagesblättern schriftstellerisch Position zu den die Zeit bewegenden Fragen nahm und in Versammlungen als Redner auftrat. Zwar scheiterten zunächst noch die Versuche seiner Feinde, durch eine Deputation der Kapelle seine Dienstentlassung zu bewirken, während Röckel wirklich entlassen wurde. Als es aber im Mai 1849 auch in Dresden zur

Volkserhebung und zum Straßenkampfe kam, war der begeisterte Vorkämpfer für eine gründliche Umgestaltung der dem Staate unterstellten Kunstinstitute zu einem begeisterten Anhänger der Idee einer gründlichen Umgestaltung der staatlichen Organisation überhaupt gereift, stand in intimem Verkehr mit den Leitern der Bewegung in Dresden und nahm an den Kämpfen persönlich teil. Verbürgt ist, daß er persönlich durch Verteilung von Zetteln mit der Frage: „Seid ihr mit uns gegen fremde Truppen?" an das sächsische Militär den mit großer persönlicher Lebensgefahr verbundenen Versuch machte, dieses gegen die schon vor Ausbruch des Aufstandes an der Grenze postierten preußischen Truppen zu gewinnen. Als die Niederwerfung des Aufstandes Fortschritte machte, brachte Wagner seine Frau nach Chemnitz in Sicherheit, kehrte dann aber nach Dresden zurück und begab sich mit Heubner und Bakunin, zweien der Hauptführer, nach Freiberg (Röckel war bereits zwei Tage vorher gefangen worden), wo dieselben im Hotel in die Hände der Häscher fielen, während Wagner, der bei seinem Schwager Wolfram abgestiegen war, denselben entging. Da außer Zweifel stand, daß auch er verfolgt werden würde, floh Wagner in der folgenden Nacht im verschlossenen Wagen seines Schwagers über Altenburg nach Weimar, wo ihm Liszt in der Wohnung der Fürstin Wittgenstein in der Alten Burg für einige Tage ein Asyl bereitete. Ein Zufall fügte es, daß er in Weimar zu einer Zeit eintraf, wo er unter normalen Verhältnissen erwartet gewesen wäre, nämlich zu einer Aufführung des „Tannhäuser". Nach L. Ramanns Darstellung*) hätte Wagner sogar heimlich einer Probe beigewohnt. Nach einem eiligen Besuche der Wartburg (wo die Großherzogin Maria Paulowna Wagner kennen zu lernen wünschte), verbarg sich der Flüchtling zunächst noch einige Tage auf dem Gute Magdala bei Weimar, wo an seinem Geburtstage (22. Mai) seine Frau nach mancherlei Mißverständnissen eintraf. Mit Hilfe eines falschen Passes gelangte er sobann unbehelligt in die Schweiz, während seine Frau zunächst nach Dresden zurückreiste.

So sah sich der Künstler, nachdem er unlängst erst von fremdländischem Wesen sich völlig losgerungen und mit wachsender Begeisterung

*) Franz Liszt II. 2, S. 60.

in die Sagenkreise der germanischen Vorzeit vertieft hatte, von seinem Vaterlande wieder ausgestoßen und zunächst ohne alle Aussicht auf eine Verwirklichung seiner aufkeimenden Idee einer nationalen musikalisch-dramatischen Kunst. Ja durch seinen neu gewonnenen und schnell durch seine Thatkraft und Hilfswilligkeit an die erste Stelle tretenden Freund Franz Liszt wurde er noch einmal vorübergehend irre in seinem Urteile über Paris, mit dem er innerlich seit dem kläglichen Verlaufe seines ersten Aufenthalts vor 1842 längst abgeschlossen hatte; Liszts Ueberzeugung, daß er nun notwendig eines durchschlagenden Erfolges in Paris bedürfe, um siegreich in die Heimat zurückkehren zu können, wurde für ihn zum zwingenden Gebote, wenigstens noch einen Versuch zu machen. Er eilte deshalb, ohne sich zunächst in der Schweiz aufzuhalten, nach Paris weiter, freilich nur, um nach wenigen Wochen Liszt zu berichten, daß vorläufig nichts zu erreichen sei, und richtete sich nun für längeren Aufenthalt in Hottingen bei Zürich ein, wohin er seine Frau und Schwägerin nachkommen ließ, nachdem er zunächst im Hause eines alten Bekannten, des Musikdirektors Alexander Müller aus Weimar, ein provisorisches Unterkommen gefunden. Ein erneuter Aufenthalt in Paris von Januar bis März 1850 verlief ebenfalls ohne jedes Resultat. Für seine Subsistenz war Wagner durchaus auf die Opferwilligkeit seiner Freunde angewiesen, von denen jetzt Franz Liszt und Frau Julie Ritter (die Mutter Alexander Ritters) besonders hervortraten. Das vorübergehende Schwanken Wagners in seinen Entschlüssen, die vergeblichen Versuche, durch Paris etwas zu erreichen, hatten zunächst die Wirkung, daß seine kompositorische Thätigkeit stockte. Noch wogten und gärten in ihm viel zu sehr die durch Verquickung politischer und künstlerischer Reformideen genährten seelischen Prozesse, als daß er zu ruhigem Schaffen hätte kommen können. Zunächst drang er durch die Schriften „Die Kunst und die Revolution", „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Kunst und Klima" (diese letztere 1850 in Paris niedergeschrieben) zu voller Klarheit über die seit lange sein Schaffen bestimmenden Gesichtspunkte durch und ging an die systematische Bekämpfung der seinem Willen im Wege stehenden feindlichen Mächte durch die weiteren Arbeiten „Das Judentum in der Musik" (im Sommer 1850, unter dem Pseudonym Karl Freigedank in der „Neuen Zeitschrift für Musik") und „Oper und

Drama" (1851). Seine Schaffenskraft erhielt einen mächtigen neuen Anstoß durch die von Liszt bewirkte erste Aufführung des „Lohengrin" in Weimar (28. August 1850 [Herder-Goethefest]). Er fühlte, daß er mit dieser begeistert aufgenommenen Oper (sie wurde bis zum Mai 1851 fünfmal in Weimar gegeben), wieder festen Fuß in Deutschland gefaßt habe und ging nun entschlossen an die Schaffung des Riesenwerkes, das ihn seit Jahren beschäftigte als Verwirklichung der in seinen theoretischen und ästhetischen Schriften fixierten Ideen, des Nibelungendramas. Aus einer für einen Abend gedachten Tragödie „Siegfrieds Tod" wurde durch wiederholte neue Vertiefung in den alten Mythus die auf drei Abende und einen Vorabend berechnete gewaltige Trilogie bezw. Tetralogie. Inzwischen war Wagner in Zürich nicht mehr vereinsamt; schon seit dem Frühjahr 1850 weilte Karl Ritter als Schüler in seiner Umgebung und im Herbst kam auch Hans v. Bülow nach Zürich, um seine Unterweisung im Dirigieren zu genießen. Wagner trat daher in Verbindung mit dem Theaterdirektor Kramer und versah mit seinen beiden Eleven vorübergehend das Amt des Musikdirektors, was den Leistungen der dortigen Bühne einige Wochen lang einen besonderen Aufschwung gab (als Bülow und Ritter eine Anstellung als Musikdirektoren in St. Gallen annahmen, gab Wagner die Direktion an Franz Abt ab, der seit 1842 Dirigent der Abonnementkonzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich war). Auch an einigen Abonnementskonzerten hatte sich Wagner 1850—51 in Zürich beteiligt. Die Früchte der Weimarer „Tannhäuser-" und „Lohengrin"-Aufführungen und des kräftigen Eintretens Franz Liszts für Wagners Musik zeigten sich nun bald. Beginnend mit dem Jahre 1852, das im Januar in Schwerin und im Herbst in Breslau und Wiesbaden den „Tannhäuser" brachte, machte zunächst dieses Werk 1853—54 seinen Weg über eine große Zahl deutscher Bühnen [aber nicht die Berliner und Münchener]); auch der „Holländer" verbreitete sich wieder mehr, und nachdem der Anfang im Juli 1853 in Wiesbaden unter Schindelmeißer gemacht war, fand auch der „Lohengrin" allmählich mehr und mehr Aufnahme. Verhandlungen mit Berlin wegen des „Tannhäuser" scheiterten an dem Widerstande des neuen Intendanten v. Hülsen gegen Wagners Bedingung, daß Liszt dirigiere. Dagegen brachte Dresden 1853 ein paar matte

Aufführungen des „Holländer" unter Reissiger. Diese Wiederaufnahme seiner Werke in Deutschland fällt bereits in die Zeit, wo Wagner durch eine Parforcekur in der Kaltwasseranstalt Albisbrunn und einen Ausflug nach Oberitalien neu gekräftigt, entschlossen die Nibelungen in Angriff genommen hatte. Am 1. November 1853 begann er die Skizze der Musik zu „Rheingold" und beendete die Ausführung der Partitur am 28. Mai 1854, begann aber bereits am 28. Juni die Skizze der „Walküre", deren vollständige Partitur Ende März 1856 vor ihm lag. Inzwischen hatte er auf besondere Einladung während der Saison März-Juni 1855 die acht Konzerte der Philharmonic Society in London dirigiert (u. a. sämtliche Symphonien Beethovens außer den beiden ersten, die Tannhäuser-Ouvertüre 2c.), während gleichzeitig Berlioz zur Direktion der Konzerte der New Philharmonic Society anwesend war. Beide trafen sich einige Male, doch ohne sich näher zu kommen. In Zürich hatte er im Mai mit Unterstützung des Musikvereins, den er sich durch wiederholte Mitwirkung in Konzerten (die er auch in der Folge fortsetzte) verpflichtet hatte, ein größeres Musikfest zu stande gebracht, in welchem von einem überwiegend mit vorzüglichen Fachmusikern (aus Weimar, Wiesbaden, Frankfurt 2c.) besetztem Orchester von 72 Mann und einem Chor von 150 Stimmen nur Bruchstücke aus „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" zur Aufführung kamen. Seinem Freundeskreise wuchsen in dieser Zeit zu: Wilhelm Baumgartner, der Dichter Georg Herwegh, J. J. Sulzer und Otto Wesendonck; besonders innig wurden seine Beziehungen zu letzterem und seiner feinsinnigen Frau Mathilde, für welche Wagner die sogenannte ‚Album-Sonate' komponierte. Von Bedeutung für Wagners fernere Geistesrichtung wurde seine in das Jahr 1854 fallende Bekanntschaft mit den philosophischen Schriften Arthur Schopenhauers, dessen Lehre von der Souveränetät des Willens bis zur „Verneinung des Willens zum Leben" er als ein „Himmelsgeschenk" begrüßte. Die nüchternen und seltsam beschränkten Auslassungen Schopenhauers über Musik waren gewiß nicht geeignet, Wagners Interesse auf sich zu ziehen, am wenigsten seine Ansichten über die Oper; wohl aber fand der pessimistische Grundzug seiner Philosophie, die Idee der Unvollkommenheit des irdischen Daseins, Widerhall in seiner Seele und er gestand, durch Schopenhauer zur begrifflichen Erkenntnis

dessen gelangt zu sein, was ihm als unbewußtes Wissen beim Schaffen seiner Tondramen seit dem „Fliegenden Holländer“ als eigentliches Wesen des Tragischen vorgeschwebt habe. Die damit gewonnene Vertiefung seiner Auffassung der alten Mythen kommt in der poetisch-musikalischen Ausgestaltung seiner weiter folgenden Tontragödien („Tristan und Isolde“, „Nibelungen“, „Parsifal“) stetig sich steigernd zur Geltung. Die Allgegenwart des Todesgedankens ist unverkennbar die Signatur der größten Schöpfungen Wagners, das unbefriedigte Ringen und Streben mit der als endlicher Abschluß und als Erlösung bewußt ins Auge gefaßten Vernichtung ist die eigentlich tragende Idee, welche seine Dramen so weit, weit hinwegrückt von den kleinlichen Sonderinteressen, den Freuden und Leiden des alltäglichen Lebens. Erstaunlich ist die Höhe der Abstraktion, zu welcher Wagner mit solcher philosophischen Bezwingung der positiven Triebe (Begehren, Liebe), durch die Negierung des Willens (Opfertod, Entsagung) vordrang. Wenn Franz Liszt bereits Bedenken gegen die „hochideale Färbung“ ausspricht*), welche Wagner in dem „Lohengrin“ beständig beibehält, so hebt er damit dasjenige Moment hervor, welches vom „Holländer“ ab bis zum „Parsifal“ Wagner fortgesetzt gesteigert hat (ausgenommen die in der realen Welt spielenden „Meistersinger“), nämlich die Weltentrücktheit, das immer höher Heben des Niveaus, auf dem die Handlung sich bewegt. Es bedarf nicht des Hinweises, daß hierin der Schlüssel liegt für die Erfolglosigkeit aller bisherigen Versuche, Wagner auf seinen Pfaden nachzuwandeln. Dieser in Wagner selbst sich durch Jahrzehnte vollziehende Prozeß läßt sich nicht durch Kopierung der Endresultate nachmachen. Eine von Wagner nicht ausgeführte dramatische Idee dieser Zeit „Buddha“ („Der Sieger“) unterscheidet sich von früheren liegen gelassenen („Die Sarazenin“, „Friedrich der Rotbart“) ganz außerordentlich dadurch, daß sie in diesem Bestreben der Sublimierung des Stoffes noch über die zur Ausführung gelangten hinausgehen würde, während die anderen zurückgestellten wegen ihrer geschichtlichen Realität, wegen ihres Haftens am Konventionellen nicht ausgeführt wurden. Daß Wagner bereits im Jahre 1848 eine dramatische Arbeit „Jesus von Nazarath“ liegen ließ, erklärt man durch die Einsicht, daß dieselbe nicht auf die Bühne zu bringen gewesen

*) Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt I, 21.

wäre. Thatsächlich findet in jener Züricher Zeit Wagners Schaffen insofern einen vorgreifenden Abschluß, als sogar auch schon der „Parsifal“ konzipiert wurde (1857).

Die im Anfang 1857 begonnene und Ende Juli fertig skizzierte Komposition des „Siegfried“ („Der junge Siegfried“) wurde im Sommer für lange unterbrochen durch die Inangriffnahme von „Tristan und Isolde“; ehe aber dieses neue Werk, das er wegen der Weitschichtigkeit der Nibelungen-Trilogie zunächst herauszubringen beschloß, zu Ende geführt wurde, gingen noch bedeutsame Wandlungen in seinem Leben vor sich, da er im Herbst 1858 seinen Züricher Hausstand auflöste und seine durch die vielen Aufregungen stark angegriffene Frau nach Deutschland sandte, selbst aber zunächst nach Venedig, und als ihm dort von der Polizei Schwierigkeiten gemacht wurden, auch das Klima sich ihm als unzuträglich erwies, im Frühjahr 1859 nach Luzern zog. Hier wurde die Partitur von „Tristan und Isolde“ Anfang August abgeschlossen, nachdem bereits ein Jahr vorher der erste Akt fertiggestellt war. Die Hoffnung, das Werk schon im Dezember in Karlsruhe unter seiner persönlichen Leitung zur Aufführung zu bringen, zerschlug sich; noch immer blieb ihm die deutsche Grenze verschlossen und verzweifelt wandte er sich, nachdem er die Partitur der bisher fertigen Nibelungenteile seinem Freunde Wesendonck verpfändet, noch einmal nach Paris (September 1859), wo auch seine Frau wieder zu ihm stieß. Aus einer projektierten Vorstellung des „Tannhäuser“ wurde trotz weit vorgeschrittener Vorbereitungen nichts und vorläufig konnte er nur mit großen pekuniären Opfern ein zweimal wiederholtes Konzert im Saale der Italienischen Oper (25. Januar, 1. und 8. Februar 1860) zustande bringen, in dem Bruchstücke aus „Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“ (Vorspiel) unter Mitwirkung eines schnell zusammengebrachten Chors deutscher Sänger zu Gehör gebracht wurden. Trotz der begeisterten Aufnahme der drei Konzerte überbot sich die Pariser Presse in Schmähungen der Kompositionen und selbst Berlioz konnte sich nicht zur Anerkennung aufraffen, was aber nicht verhinderte, daß Wagner auf Einladung des Direktors des Monnaie-Theaters in Brüssel dort die drei Konzerte mit großem Erfolg wiederholte. Auch hatten die Konzerte doch in Paris auf ihn derart aufmerksam gemacht, daß auf Fürsprache einflußreicher Mitglieder der deutschen Gesandtschaft,

besonders der Fürstin Metternich, Napoleon III. persönlich die Aufführung des „Tannhäuser“ in der Großen Oper befahl. Fiel so zwar Wagners Plan, seinen „Tristan“ in Paris herauszubringen (er hatte bereits die Sänger dafür aus Deutschland gewonnen), so kam er doch endlich mit einer vollständigen Oper an die Pariser große Oeffentlichkeit, was besonders Liszt ja so lange ersehnt. Mit dem eigens dafür engagierten Albert Niemann in der Titelrolle, Marie Sax als Elisabeth und mehreren anderen von Wagner gewählten Kräften ging der „Tannhäuser“ mit vollständiger Umarbeitung der Venusbergscene am 13., 18. und 24. März 1861 in Scene und zwar unter tumultuarischen Auftritten unerhörter Art (trotz der Gegenwart des Kaisers), welche eine wohlvorbereitete Opposition gegen den vorausgesehenen Erfolg veranstaltete. Der Skandal ging hauptsächlich von dem aristokratischen Jockey-Klub aus, der es Wagner nicht verzieh, daß er eine Oper zu bringen wagte, der das gewohnte Ballett im 2. Akte fehlte. Mit Recht bezeichnet man die drei Aufführungen als eine förmliche Schlacht, in der natürlich der allein stehende deutsche Musiker dem französischen Chauvinismus unterliegen mußte. So blieb Wagner nichts übrig, als nach der dritten Aufführung seine Partitur zurückzufordern; aber erst, als er gegen eine dennoch angesetzte vierte Aufführung formell protestierte, sah man von derselben ab. Nun war aber seines Bleibens nicht länger in Paris. Sein erster Plan war, nach Karlsruhe überzusiedeln; da ihm inzwischen das Betreten des deutschen Bodens wieder gestattet worden war, so zog ihn diese Stadt an, wo der junge Großherzog ihm die schon früher geplante Aufführung des „Tristan“ für den Herbst versprach. Doch rief ihn zunächst eine Aufführung des „Lohengrin“ nach Wien (14. Mai 1861, das erstemal, daß er sein Werk hörte!), wo er eine so warme Aufnahme fand, daß er beschloß, von der Karlsruher Tristan-Aufführung, die ohnehin auf Besetzungsschwierigkeiten stieß, Abstand zu nehmen und die Première des Werkes vielmehr in Wien vorzubereiten. Zunächst reiste er nach Paris zurück und beschloß angesichts seiner voraussichtlich fernen Wanderungen, dauernd sich von seiner Frau zu trennen, die nunmehr nach Dresden zog. Die aller Energie bare und den fortgesetzten Erschütterungen nicht gewachsene, auch zu einem wirklichen Verständnis für seine Ideale nicht befähigte Frau, die aber in hingebender Liebe

an ihm hing, war ihm schon lange eine schwere Last; doch hatte er sich bisher nicht entschließen können, den entscheidenden Schritt zu thun, der ihn von den niederdrückenden häuslichen Szenen endgültig frei machte (sie starb 25. Januar 1866 in Dresden). Auf der Rückreise nach Wien sprach er in Weimar vor, wo er gerade rechtzeitig eintraf, um der zweiten (konstituierenden) Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins beizuwohnen, mit welcher Liszts Weimarer Zeit ihren markierten Abschluß fand (vgl. S. 426).

Nach vier Monaten Hoffens und Harrens in Wien war es entschieden, daß es mit dem „Tristan" vorläufig nichts war, und der Wanderer durfte weiterziehen. Nach einem kurzen Ausfluge nach Venedig (Rendezvous mit Wesendoncks), eilte er Ende November nach Mainz, wo er mit Franz Schott schon seit Jahren in Verlagsbeziehungen getreten war (Schott bewarb sich 1859 um den Verlag der „Nibelungen" und hatte zunächst wegen des „Rheingold" ein Abkommen getroffen); nunmehr schloß er mit Schott auch ein Abkommen wegen der „Meistersinger", deren alten dichterischen Entwurf (S. 471) er nur zunächst Schott vorlas und sofort im Dezember und Januar in stiller Zurückgezogenheit in Paris ausarbeitete. Am 5. Februar 1862 las er Schott, P. Cornelius (der aus Wien herbeigeeilt war), W. Weißheimer u. a. in Mainz die fertige Dichtung vor und mietete sich sodann in Biebrich a. Rh. ein, um womöglich in demselben Jahre die Komposition zu vollenden. Doch kam es zunächst nicht einmal zur Beendigung des ersten Aktes. Die Arbeit wurde mehrfach durch mancherlei Zufälle unterbrochen, Schott verweigerte weitere Vorschüsse und wurde nur vorübergehend beschwichtigt durch ein Heft von fünf Liedern (Der Engel, Stehe still, Im Treibhaus, Schmerzen, Träume); Wagner sah sich daher gezwungen, die Arbeit liegen zu lassen und zur Beschaffung von Geldmitteln sich auf die Wanderschaft zu begeben. Ein von W. Weißheimer im Gewandhause zu Leipzig veranstaltetes Konzert mit Wagnerschen und Weißheimerschen Kompositionen deckte die Kosten nicht und wie Liszt nahmen die Leipziger auch den in Leipzig geborenen Wagner äußerst kühl auf. Glücklicher war er mit drei Konzerten in Wien, die zwar durch die erheblichen Unkosten die Einnahmen beinahe verschlangen, aber begeisterte Aufnahme fanden. Weiter folgten ein Konzert in Prag, drei in Petersburg, wo die kunstsinnige Großfürstin Helene sich

lebhaft für ihn interessierte, und eine Wiederholung derselben in Moskau (alle diese Konzerte brachten nur Bruchstücke aus seinen Musikdramen, auch den „Meistersingern"). Es gelang ihm, soviel zusammenzubringen, daß er sich im Frühjahr 1863 in Penzing bei Wien eine ländlich zurückgezogene Wohnung mieten und die Arbeit an den „Meistersingern" wieder aufnehmen konnte. Die durch seine Wiener Konzerterfolge wiedergeweckte Hoffnung einer Tristan-Aufführung in Wien war freilich inzwischen wieder zunichte geworden. Seine behagliche Einrichtuug in Penzing verschlang schnell die Ersparnisse, und Konzerte in Pest, Prag, Karlsruhe und Breslau mußten wieder für die nächsten Wochen sorgen; dennoch sah er sich gezwungen, zu Wucherzinsen ein größeres Kapital in Wien aufnehmen, das er durch neue in Aussicht stehende Konzerte in Petersburg zu tilgen hoffte. So war, als diese letzteren Hoffnungen sich als trügerische erwiesen und seine Wiener Gläubiger ihn in Gefahr der Schuldhaft brachten, auch seine sonst opferwilligen Freunde sämtlich versagten, um die Osterzeit 1864 seine Situation verzweifelter als je und seine heimliche Abreise aus Penzing wurde notwendig. Nochmals wandte er sich nach der Schweiz und weilte kurze Zeit im Hause seines Freundes Dr. Wille als Gast; dann eilte er weiter nach Stuttgart, wohin er W. Weißheimer telegraphisch berief, dessen Vater ihm schon mehrfach in dringender Not beigestanden hatte. Wagner war entschlossen, für längere Zeit „aus der Welt zu verschwinden", um erst mit der vollendeten Meistersinger-Partitur wieder aufzutauchen. Da, am Vorabende der Abreise nach einem versteckten Aufenthaltsorte in der ‚Rauhen Alb', erreichte ihn in seinem Stuttgarter Hotel der Abgesandte des soeben zum Throne gelangten Königs Ludwig II. von Bayern mit der Botschaft, daß der jugendliche König ihn zu sich nach München entbiete, um seinen künstlerischen Bestrebungen volle Freiheit der Entfaltung zu gewähren. Ganz unerwartet traf den gänzlich Verzweifelten und Uebermüdeten diese frohe Botschaft, welche alle bisherigen, seine Zukunft verhängenden Wolkenschleier mit einemmal zerriß und ihm die Verwirklichung seiner Ideale in die allernächste Nähe rückte. Sein ruheloses Wanderleben hatte damit definitiv ein Ende und wenn auch noch manche Schwierigkeit sich der praktischen Ausführung seiner nunmehr schnell zu unerhörten Dimensionen wachsenden reformatorischen Absichten in den Weg stellte, so wurde er

doch mit einem Schlage aus einem Verfemten und Zurückgestoßenen zu einem fast souverän gebietenden Herrn der Situation. Ein merkwürdiges Zusammentreffen der Umstände ist es, daß an dem Tage, wo Wagner die Botschaft Ludwigs II. erreichte (2. Mai 1864) Meyerbeer in Paris sein Leben beschloß.

§ 3. 1864—1883. Am Ziel.

Als Wagner sich 1862 zur öffentlichen Herausgabe der Nibelungendichtung (noch ohne das Rheingold) entschloß (in wenigen Exemplaren war dieselbe bereits 1852 für seine Freunde gedruckt worden), schloß er das Vorwort mit dem Sehnsuchtsrufe nach einem Fürsten, der die sonst für die Unterhaltung eines Hoftheaters ausgegebenen Summen für in mehrjährigen Pausen wiederkehrende „Festaufführungen“ und damit zur Gründung eines Muster-Kunstinstituts verwenden würde. „Wird dieser Fürst sich finden?“ Nun hatte sich derselbe in dem jungen Bayernkönige gefunden, welcher den Künstler aus seinen Existenznöten befreite, indem er seine Schulden bezahlte und ihm ein Jahrgehalt von zunächst 1200 Gulden aussetzte (eine Ziffer, die er aber bald erhöhte), ihm ein Häuschen in München und eine Villa am Starnberger See zur Verfügung stellte und nichts anderes von ihm verlangte, als daß er nun sein Lebenswerk tröne. Das Hoftheater und das Hoforchester standen ihm unbeschränkt für Aufführungen seiner Werke zur Verfügung, ohne daß er zu Kapellmeisterdiensten verpflichtet wurde, und der weiteste Spielraum wurde ihm zur Durchführung seiner Reformen des Musikwesens am Hofe eingeräumt. Natürlich verursachte die neue Ordnung der musikalischen Dinge eine gewaltige Aufregung unter den Musikern am Münchener Hofe (Franz Lachner bat sofort um seine Pensionierung, die aber erst 1868 gewährt wurde), und auch unter der höheren Beamtenschaft regte sich eine lebhafte Agitation gegen den norddeutschen Eindringling. Es kam soweit, daß Wagner, um nicht stärkere Erregungen der Bewohnerschaft Münchens gegen den neuen König heraufzubeschwören, seinen Wohnsitz nach Triebschen bei Luzern verlegte (Dezember 1865), das sein eigentlicher Sitz wurde bis zur Uebersiedelung nach Bayreuth 1872. Das Verhältnis des Königs zu ihm blieb trotz aller Intriguen unverändert das gleiche; mehrfach ausgestreute Gerüchte des

Gegenteils waren nur Machinationen seiner Feinde. Wagner wurde als bayerischer Staatsbürger naturalisiert und nahm sofort die Inszenierung seiner Werke in Angriff. Zunächst erlebte Anfang Dezember der „Fliegende Holländer" seine erste Münchener Aufführung und Wagner erhielt förmlichen Auftrag des Königs, seine Nibelungen-Tetralogie zu beenden. Wagners Dresdener Freund von 1848, der Architekt Gottfried Semper, entwarf die Pläne für ein in München zu errichtendes Festspielhaus. Endlich schwanden nun auch alle Hindernisse, welche bisher eine Aufführung von „Tristan und Isolde" (in Wien, Karlsruhe 2c.) sich entgegengestellt hatten und am 10. Juni 1865 ging das Werk ungekürzt mit Ludwig Schnorr von Carolsfeld und seiner Frau (Malwina geb. Garrigues) in den Titelrollen unter unbeschreiblichem Jubel der von allen Seiten herbeigeeilten Freunde Wagners in Szene. Das Dirigentenszepter führte Hans von Bülow, den Wagner zunächst als Hofpianisten des Königs nach München gezogen hatte. Leider raffte eine nach der dritten Tristanaufführung (1. Juli) erfolgende heftige Erkrankung den ersten Darsteller des Tristan schnell dahin (Schnorr starb 21. Juli 1865) und damit waren für lange weitere Aufführungen des Werks unmöglich; erst 1872 wurde es mit Heinrich Vogl und Frau (Therese geb. Thoma) wieder aufgenommen. Auf Grund von Wagners „Bericht über eine in München zu errichtende deutschen Musikschule" befahl der König 1865 die Schließung der 1846 unter Franz Hauser eröffneten, später durch Franz Lachner zum Konservatorium erweiterten Gesangschule, und am 13. Oktober 1867 wurde mit dem gleichzeitig zum Hofkapellmeister ernannten Hans von Bülow als Direktor und ersten Klavierlehrer die „Königliche Musikschule" eröffnet. Nach Wagners Plane sollte die Anstalt in erster Linie eine Gesangs-Stilbildungsschule zur Heranbildung von verständnisvollen Sängern für aus deutschem Geiste erzeugte dramatische Musikwerke werden; leider starb in Schnorr die Persönlichkeit, welche sich Wagner als den berufenen Vertreter dieser Idee gedacht hatte und der Rahmen des Ganzen erhielt damit einen ganz andern Zuschnitt (Julius Hey, Lehrer des Sologesangs; Franz Wüllner, Leiter der Chorschule; Josef Rheinberger, Peter Cornelius, Ludwig Abel, Felix Draeseke u. a. als Lehrer der sonstigen Fächer). Wagner selbst übernahm keinerlei Lehramt und war auch als Dirigent nur bei der Einstudierung seiner Werke thätig, während Bülow die

Aufführungen leitete. 1866—67 hielten auch „Tannhäuser" und „Lohengrin" in München ihren Einzug. Am 20. Oktober 1867 schloß Wagner unter Assistenz seines Schülers Hanns Richter in Triebschen die Partitur der „Meistersinger" ab, deren Druck während des Fortschreitens der Arbeit bewirkt wurde, und bereits am 21. Juni 1868 gelangte auch dies Wagner von ganz neuen Seiten zeigende Riesenwerk unter Bülow als Dirigenten und H. Richter als Chormeister zur vollendeten Darstellung (mit Franz Betz als Hans Sachs, Franz Nachbauer als Walther Stolzing und Mathilde Mallinger als Eva). Leider fand das Verhältnis Bülows zu Wagner ein jähes Ende, als ersteren seine Gattin verließ (vgl. S. 434) und fortan ihr Leben an dasjenige Wagners kettete (die Vermählung erfolgte am 25. August 1870; schon seit 1866 besorgte Frau von Bülow einen großen Teil der Korrespondenz Wagners). An Stelle des München verlassenden Bülow übernahm nun Franz Wüllner die Hofkapellmeisterstelle, unter dessen Leitung daher auf Wunsch des Königs die von Wagner wegen notwendig gewordenen Verzichts auf das Münchener Festspielhaus freigegebenen fertigen beiden Teile der Nibelungen-Tetralogie zur Aufführung kamen (das „Rheingold" am 22. September 1869 und die „Walküre" am 26. Juni 1870). Anfang 1869 erst beendete Wagner den „Siegfried" und mehr als $2^1/_2$ Jahre nach seiner Uebersiedelung nach Bayreuth, im Oktober 1874, schloß er endlich auch die Partitur der „Götterdämmerung" ab. Die Aufrichtung des Deutschen Reiches im Jahre 1871 brachte Wagners Idee zur Reife, daß die Stätte der ihm unausgesetzt als Abschluß seines Wirkens vorschwebenden nationalen Festspiele nicht eine Residenz sein dürfe und daß die Mittel zu ihrer Verwirklichung sozusagen vom Volke aufgebracht werden müßten. Nur ein vom großen Weltgetriebe abgelegener Ort, den die Besucher der Festspiele eigens aufsuchen müßten, könnte eine Garantie liefern gegen eine schließliche Zurückverwandlung des Festspielhauses in ein Opernhaus mit fortgesetzten Aufführungen (Wagner hatte an den Einzelaufführungen des „Rheingold" und der „Walküre" nicht teilgenommen, da dieselben seinem großen Gedanken der Festspiele widersprachen). Als er sich endlich für das im Herzen Deutschlands gelegene kleine Bayreuth definitiv entschieden und vorbereitende Schritte zur Aufbringung der Mittel für den Bau des provisorischen Festspielhauses eingeleitet

hatte, siedelte er dorthin über in seine nach lange Jahre früher entworfenen Plänen erbaute Villa „Wahnfried“ (im April 1872). In den Pfingsttagen im Mai desselben Jahres fand unter Beteiligung einer aus allen deutschen Gauen zusammengeströmten Künstlerschar die feierliche Grundsteinlegung des Festspielhauses statt; das bei dieser Gelegenheit veranstaltete Konzert brachte Wagners die Aufrichtung des Reiches feiernden „Kaisermarsch“ und Beethovens neunte Symphonie. Die Unterbringung der 1000 Patronatscheine à 300 Thaler, durch welche auf Vorschlag Karl Tausigs (vgl. S. 437) das erforderliche Grundkapital von 300000 Thalern beschafft werden sollte, geriet durch Tausigs Tod ins Stocken, wurde aber durch die von Emil Heckel in Mannheim veranlaßte Bildung von Wagner-Vereinen und durch Konzerte, welche das Interesse anregten, wieder in Fluß gebracht. So kam, mit ergänzender Hilfe des Königs Ludwig II., das groß angelegte Unternehmen wirklich zu stande; Hans Richter konnte die Proben 1875 beginnen, und im Sommer 1876 fand unter Teilnahme von Künstlern aus allen Weltteilen in Gegenwart des deutschen Kaisers, des Königs Ludwig, der Großherzöge von Weimar und Baden, des Kaisers von Brasilien u. s. w. am 13., 14., 16. und 17. August die erste Aufführung der vollständigen Nibelungen-Tetralogie statt (zwei Wiederholungen folgten noch in demselben Monat.) Den Taktstock führte Hanns Richter, als Konzertmeister fungierte August Wilhelmj, die Träger der Hauptpartien waren: Franz Betz (Wotan), Heinrich Vogl (Loge), Karl Hill (Alberich), Schlosser (Mime), Albert Niemann (Siegmund), Georg Unger (Siegfried), Gustav Siehr (Hagen), Eugen Gura (Donner und Gunther), Frau Materna (Brunhilde), Frl. Scheffky (Sieglinde), Frl. Weckerlin (Gudrun), Frau Grün (Fricka), Frau Jaïde (Erda, Waltraute); die drei Rheintöchter sangen die Schwestern Lili und Marie Lehmann und Minna Lammert. Die durchgreifenden äußeren Aenderungen, welche das Festspielhaus gegenüber den üblichen Theatereinrichtungen aufwies: die amphitheatralische Anordnung der Sitzreihen des Publikums, die Tieferlegung des Orchesterraums, durch welche Spieler und Orchester dem Auge des Zuschauers gänzlich entzogen werden und die Verdunkelung des Zuschauerraums während der Aufführung, durch welche die Scene zum alleinigen Schauobjekt gemacht wird, wirkten durchaus in dem von Wagner gedachten Sinne einer gewaltigen

Verstärkung des Eindrucks und bewährten sich derart, daß sie soweit möglich vielfach bei Neubauten von Theatern nachgeahmt wurden (besonders die Tieferlegung des Orchesterraumes). Trotz des Verzichts der Mehrzahl der mitwirkenden Künstler auf Honorierung war das Resultat der ersten Bayreuther Aufführungen ein starkes Defizit (ca. 150000 Mark), dessen Herabminderung Wagners nächste Sorge bildete. Zu den bedeutsamsten für diesen Zweck gemachten Anstrengungen gehören die sechs von Wagner und Richter dirigierten „Wagner-Festivals" zu London, welche in der Alberthalle im Mai 1877 Bruchstücke der Werke Wagners mit verstärktem Orchester und unter Mitwirkung der Hauptdarsteller der Festspiele von 1876 zu Gehör brachten. Als ein Akt seltener Selbstverleugnung ist Hans von Bülows Unternehmen einer großen Konzerttour zu verzeichnen, deren Gesamtertrag er dem Bayreuther Fonds überwies. Schließlich bestimmte Wagner, daß zur Tilgung der eingegangenen Verbindlichkeiten die Tantièmen von teilweisen oder vollständigen Aufführungen der Nibelungen an anderen Theatern verwendet wurden.

Schon gelegentlich der Wagnerfeste in London 1877 konnte Wagner seinen Freunden die fertige „Parsifal"-Dichtung vorlesen; im Laufe des Jahres 1878 bis zum Frühjahr 1879 führte er die Skizzierung der Musik durch, nebenher schon Teile der Partitur ausführend (das Vorspiel brachte er bereits zu Weihnachten 1878 privatim in Bayreuth durch das Münchener Orchester zu Gehör) und in Palermo, wohin er zur Bekämpfung eines wieder auftretenden alten Leidens, der Gesichtsrose, im Herbst 1881 geeilt war, beendete er am 13. Januar 1882 dies sein letztes Werk. Die erste Aufführung des ‚Bühnenweihfestspiels' „Parsifal" (die Aenderung der Schreibweise des Namens ergab sich bei der Ausführung der Dichtung, in welcher dieselbe etymologisch motiviert ist [persisch: der reine Thor]), erfolgte unter Leitung Hermann Levis am 26. Juli 1882 im Bayreuther Festspielhause, welchem bis heute ausschließlich das Aufführungsrecht des Werkes reserviert geblieben ist. Es erfolgten 16 Aufführungen im Juli und August 1882. Die Hauptpartien waren mehrfach besetzt; den Parsifal sangen wechselnd Hermann Winkelmann, Heinrich Gudehus und Jäger; die Kundry Amalie Materna, Marianne Brandt und Therese Malten; den Gurnemanz Emil Scaria und Gustav Siehr, den Amfortas Th. Reichmann und Fuchs; den Klingsor Karl Hill, Eugen

Degele und Plank; den Titurel August Kindermann. In der Direktion wechselte Levi mit Franz Fischer.

Wagner sollte die Erstaufführung nicht lange überleben. Während eines erneuten Aufenthalts in Italien, diesmal in Venedig im Winter 1882 zu 83, wurde seine Gesundheit ernstlich wankend. Obgleich sein Zustand keineswegs bedrohlich schien, machte am 13. Februar 1882 ein Herzschlag unerwartet seinem Leben ein Ende. Am 18. Februar wurde seine Hülle unter Teilnahme einer großen Schar von Tonkünstlern und Verehrern in dem schon länger von ihm selbst vorbereiteten Grabgewölbe im Garten seiner Villa „Wahnfried" zu Bayreuth beigesetzt.

Wagner hat sein Lebenswerk voll und ganz zu Ende geführt, über den „Parsifal" noch hinauszugehen mit der Sublimierung des Dramas, mit der Lostrennung der Handlung von allem irdischen weltlich-realen Beiwerk und der Verlegung des Geschehens in die Seelen der Handelnden, würde selbst für seine beispiellose Fähigkeit der Zusammenfassung äonenweit von einander getrennter Offenbarungen des dichtenden Weltgeists unmöglich gewesen sein. Denn selbst den „Jesus von Nazareth", den er angeblich aus irgend welchen praktischen Gründen aufgab, hat er geschrieben, aber freilich in einer Form, wie sie nur ihm in den Sinn kommen konnte — eben im „Parsifal". Gewiß mit Recht weist H. St. Chamberlain (Das Drama Richard Wagners, S. 133) auf die innere Gegensätzlichkeit aber darum gerade doch wieder Verwandtschaft der Gesamtideen der „Nibelungen" und des „Parsifal" hin: das Rheingold und der Gral, Wotans Runenspeer und der heilige Speer im Parsifal, Alberichs Liebesfluch und Parsifals Gefeitsein gegen Kundrys Verlockungen, dort Untergang, hier Sieg — in der That Momente genug von hervorstechender Bedeutung, die man nicht als zufällige Aehnlichkeiten abthun kann. Gedenkt man dazu noch des direkten Zusammenhangs des Lohengrin mit dem Parsifal, sowie des ursprünglich von Wagner beabsichtigten Erscheinens des Parzival als Pilger am Sterbelager Tristans, weiter der direkten Parallelität der Liebespaare „Tristan und Isolde", „Siegmund und Sieglinde" und „Siegfried und Brünnhilde" — so drängt sich unweigerlich die Erkenntnis auf, daß Wagners Gesamtschaffen eine ganz beispiellose Einheitlichkeit zeigt, als ein fortschreitender Aufbau erscheint, zugleich aber

als eine fortgesetzte Steigerung der sich immer mehr zum klaren Bewußtsein durchringenden Idee der Identität der die Menschenseele bewegenden Triebe. Unter diesen weist Wagner die erste Stelle der Liebe zu, dem Ringen um den Besitz des geliebten Weibes, dem alle Schranken niederwerfenden Willen zweier Liebenden, einander zu gehören. Die Hingabe des Weibes bis zum Opfertod aus Liebe ist gewiß niemals mit so glühenden Farben dargestellt worden, wie durch Wagner. Aber auch die Niederzwingung des Willens, die Entsagung, hat in Wagner einen meisterlichen Darsteller gefunden; von dieser war freilich immer noch ein weiter Weg zu der Wunschlosigkeit Parsifals, des Erlösers aus Mitleid, und die Erklärung ist wohl nicht zu umgehen, daß die Nibelungen den Parsifal sozusagen als ihr Gegenteil gezeugt haben. Der von Wagner theoretisch verfochtene Gedanke, daß das Drama, um eine volle musikaliche Ausgestaltung zuzulassen, von allem Konventionellen, allem Historischen, kurz allem Realen abgelöst und durchaus auf das Gebiet seelischen Geschehens gehoben werden müsse, erwies sich ja freilich nicht als radikal durchführbar. Wagner suchte und fand aber die Form einer annähernden Durchführung derselben in dem Zurückgehen auf die allen Gebildeten vertrauten Sagenstoffe, welche den Dichter einer umständlichen Exposition überheben; die Helden der alten Sagen stehen als bekannte Figuren fertig da, ihre Charaktere und Schicksale sind zum mindesten in großen Umrissen bekannt, sodaß das Drama sofort mit der Haupthandlung einsetzen kann. Daß aber mit der Sage zugleich jenes mystische Element in die Wirkung tritt, welches das Wesen des Romantischen ausmacht und das ganz gewiß alles andere eher ist als ein Zurückgehen von allem Konventionellen auf das rein Menschliche, übersehen diejenigen, welche dem Musikdrama Wagners darum eine universelle Bedeutung, ein Erhabensein über alle sonstigen Versuche, das Menschendasein im Drama zu spiegeln, zuschreiben möchten. Aber das wird freudigen Herzens jeder, der es mit der Kunst ernst meint, anerkennen, daß Wagners Schöpfungen der Romantik schönste und erhabenste Blüten sind. So wenig als durch Wagners Musikdramen ein ersprießliches Kunstschaffen auf dem Gebiete der absoluten Musik für die Zukunft irgendwie in Frage gestellt sein kann, ist der ferneren Blüte der Dichtung ohne Musik durch dieselben irgend eine Lebensader unterbunden, so sehr

die geschickte Dialektik von „Oper und Drama" solche Folgerungen zu ziehen verleiten mag. Gerade die von Wagner selbst wiederholt betonte Ungeeignetheit vieler dichterischen Stoffe für die musikalische Gestaltung beweist strikt das Gegenteil. Aber auch auf dem Gebiete der musikalisch-dramatischen Gestaltung kann von einer besonnenen historischen Betrachtung Wagners Art und Manier nicht als die alleinige und unumstößliche Norm für die Zukunft anerkannt werden. Der geringe bisherige Erfolg seiner Epigonen kann im Gegenteil nur davon abschrecken, daß Komponisten, welche dem gewaltigen Bayreuther Meister nicht ebenbürtig sind, sich an der Kopierung seiner Leistungen abmühen. Freilich, wann wird der Welt wieder eine derartige spezifisch auf musikalisch-dramatischem Gebiete schöpferische Potenz erstehen? Ein Mann, der mit eminenter dichterischen Begabung den speziellen Sinn für das szenisch Wirksame, ja ein kaum minder ausgesprochenes mimisches Talent verbindet und der dazu noch ein geborener Musiker von bedeutendem Genie ist? ein Mann, der aber außerdem noch von allem Kunsttalent unabhängige weitere wichtige Gaben mitbringt, nämlich die eines zähen Willens, einer alle Hindernisse überwindenden Konsequenz, einer sieghaft auch die riesenhaftesten Formen bezwingenden Logik?

Daß Wagner alle diese Eigenschaften in vollem Maße besaß, daß er eine historische Erscheinung von imposanter Großartigkeit ist, kann nur eine blinde Parteilichkeit in Abrede stellen. Urteile wie diejenigen Moritz Hauptmanns über die Werke bis zum Tannhäuser oder diejenigen Hanslicks über die späteren kann man getrost ihrem Schicksal überlassen; sie verfallen dem mitleidigen Lächeln einer kommenden Generation. Aber freilich wird es andererseits mit dem Beginn eines neuen Jahrhunderts Zeit, daß auch der blinden Vergötterung Wagners, der Vergrößerung seiner Bedeutung ins Maßlose ein Damm entgegengestellt wird. Geht man doch in der speziellen Wagnerlitteratur bis zur Zuspitzung der ganzen Weltgeschichte, mindestens der Kunstgeschichte, auf die Person Richard Wagners hin. Eine zusammenfassende Würdigung Wagners in seiner Stellung zu großen Meistern wie Bach und Beethoven drängt vor allem die Frage nach der ethischen Wertung von Wagners Musik auf die Lippen. Da aber fällt zunächst das Parallelgehen von Wagners Kunstschaffen mit der philosophischen Richtung Friedrich

Nietzsches auf; die Helden Wagners seit Tristan predigen die modernen Lehren von der absoluten Souveränetät des Ich und wenn die Verehrung Nietzsches für Wagner, welche zuerst in seiner Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" im Jahre der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses (1872) zum weihrauchspendenden Ausdrucke kam, aber mit Wagners Hinwendung zum mittelalterlichen christlichen Mystizismus im „Parsifal" in das Gegenteil umschlug („Der Fall Wagner" 1888, „Nietzsche contra Wagner" 1889), so spricht sich darin nicht sowohl der Verfall des Geisteskräfte Nietzsches aus, als vielmehr der Unwille über den scheinbaren Abfall Wagners von Nietzsches Lehren. Ich sage der scheinbare Abfall; denn in Wirklichkeit ist Wagner niemals der Uebermensch gewesen, für den ihn Nietzsche zeitweilig gehalten. Die durch und durch mimische Natur Wagners befähigte denselben, in seinen Dramen nicht notwendig sich selbst zu porträtieren, sondern vielmehr sich seiner eigenen Natur zu entäußern und ganz in der Darstellung der Gestalten aufzugehen, die er schuf. Diese Fähigkeit machte ihn auf seinem Gebiete groß und unübertroffen, vielleicht unerreichbar, wie umgekehrt das Fehlen dieser Eigenschaft Schubert, Schumann und Mendelssohn auf der Bühne scheitern ließ. Wagners Musik ist aber eben darum durchaus Bühnenmusik, sie ist eminent plastisch, beredt, drückt das Empfinden der darstellenden Helden in packender Weise aus und versinnlicht bis zur greifbaren Naturwahrheit die Situation, der sie entspringt; eben darum kann sie aber auch über diese Personen und Situationen nicht hinaus, ist und bleibt Gemälde, Schaustellung und immer haftet ihr etwas von dem aufdringlichen Wesen der Pose an. Nicht der Künstler selbst spricht den Inhalt seines übervollen Herzens aus, nicht das unweigerliche Bedürfnis der Mitteilung des eigenen Empfindens gebiert seine Weisen, vielmehr lebt und schafft seine Phantasie aus vorgestellten anderen Individualitäten heraus. Das scheidet Wagner von Beethoven und Bach weit ab und erweist die Prätension, daß Wagners Kunst „die Kunst" sei, als indiskutabel. Die direkte Uebertragung von Wagners musikalischer Ausdrucksweise auf das Gebiet der absoluten Musik (Anton Bruckner) konnte kein anderes Resultat haben, als die Erkenntnis, daß die darstellende, objektive Musik einer ganz anderen Sphäre angehört, als die unmittelbar aus dem Herzen

quellende subjektive; sie konnte nur belegen, daß Wagner nicht Beethoven fortgesetzt oder gar überboten hat, daß daher das Märchen von der nach der Vereinigung mit dem Worte verlangenden absoluten Musik (9. Symphonie) eine tendenzielle Entstellung, eine gröbliche Mißleitung der Kunstanschauungen ist.

Dadurch, daß Wagner im stande war, seine Bühnenwerke selbst zu dichten, ja auch ihr szenisches Arrangement und ihre mimische Ausgestaltung im kleinsten Detail selbst zu entwerfen, war er gegenüber fast allen anderen Opernkomponisten in einem ganz unermeßlichen Vorteil; denn er war dadurch nicht nur aller unerquicklichen Kämpfe mit den Librettodichtern überhoben und konnte seinen Stoff gleich in der ursprünglichen Anlage so zuschneiden, wie sich derselbe der musikalischen Behandlung am vollkommensten fügte, sondern er hat sogar notorisch für entscheidende Kernstellen thatsächlich Text und Musik gleichzeitig erfunden und es ist wohl anzunehmen, daß überhaupt seine Phantasie die Texte, die er ja sämtlich früher fertig stellte, als er die Musik aufzeichnete, mehr oder minder aus der in ihren Hauptzügen mit vorgestellten Musik heraus erzeugte. So wünschenswert es wäre, daß dieses Verhältnis für alle Bühnenkomponisten der Zukunft Norm würde, so gering ist doch die Aussicht auf ein häufigeres Vorkommen solcher Doppel- oder gar Tripelbegabung. Der Hinweis auf die dramatischen Dichter des Altertums ist gewiß hinfällig, da die bescheidene Rolle, welche die noch in den Kinderschuhen steckende Tonkunst in der attischen Tragödie gespielt haben wird, keinerlei Vergleich mit dem modernen Musikdrama zuläßt. Aber man braucht darum an der Zukunft der dramatischen Komposition nicht zu verzweifeln, zumal wenn man dem Wahne entsagt, daß der hohe Kothurn des Wagnerschen Musikdramas derselben unentbehrlich sei. Hat doch Wagner mit den Meistersingern selbst einen Weg gezeigt, auf dem noch Kunstschöpfungen möglich sind, denen ein keineswegs geringerer Wert zukommt. Aber dieser Weg ist nicht der einzige auch fürderhin offene. Erstes Erfordernis für ein aussichtvolles Betreten neuer Wege wird aber zweifellos eine entschiedene Umkehrung zu weiser Beschränkung in den aufgewandten Mitteln sein. Eines der am wenigsten erfreulichen Ergebnisse der Kunst Wagners ist die Gewöhnung an einen gewaltig vergrößerten instrumentalen Apparat,

für den freilich Wagner nicht allein verantwortlich zu machen ist; Spontini, Meyerbeer, Verdi und andere haben da wacker mitgeholfen, das gewaltige Geblase derart allgemein in Aufnahme zu bringen, daß heute auch Arrangements älterer, zartbesaiteter Werke für eine stark besetzte Militärmusik nicht mehr als Monstruosität empfunden werden. Auch der interne Apparat, die auf die Spitze getriebene modulatorische Freiheit der Harmoniebehandlung mit ihren fortgesetzten Verbrämungen durch Dissonanzbildungen aller Art fordert Umkehr. Das Naive, Schlichte hat auch fürderhin noch Daseinsberechtigung und Wirkungskraft, auch wo es nicht nur als Folie verwendet wird. Es ist nicht zu verkennen, daß auch hier Wagner selbst schon Beispiele gegeben hat, wenn auch nicht geleitet durch eine derartige Tendenz, sondern vielmehr dem Gebote genialer Intuition gehorchend, welche für den Riesenbau der Nibelungen sowohl als auch für die erhabene Weihe des Parsifal die unzerstörbare Kraft der größten Einfachheit für längere Strecken in ihre Rechte einsetzte.

Will man mit wenigen Worten zusammenfassend definieren, worin die „Reform" Wagners hinsichtlich der technischen Behandlung des musikalischen Dramas gegenüber der älteren Oper besteht, so kann man sagen, daß sein Ziel die Beseitigung des zerstückten Wesens derselben, der losen Verkettung einer langen Reihe gegen einander abgeschlossener Musikstücke vor. Dem „Rienzi" ist dieser Gedanke noch ganz fremd; im „Fliegenden Holländer" sind zwar die einzelnen „Nummern" noch unterscheidbar, aber verbunden durch instrumentale Ueberleitungen, die ein wirkliches Abreißen des Fadens nicht empfinden lassen; ja die drei Akte sind derart mit einander verkettet, daß der Anfang des neuen das Ende des alten im Orchester getreulich wieder aufnimmt, so daß eine Aufführung ohne Abteilung in Akte mittels zweier geringfügigen Striche möglich sein würde. Aber im „Fliegenden Holländer" strebt Wagner auch bereits eine thematische Einheitlichkeit des ganzen Werkes an (die ganze Oper wuchs in Wagners Geiste aus der Ballade Sentas heraus), und aus solcher Wiederkehr einzelner wichtigen Themen, die auch der „Tannhäuser" und „Lohengrin" zeigen, entwickelt sich im „Tristan" und den „Meistersingern" das durchgeführte System der „Leitmotive", das in den „Nibelungen" und

dem „Parsifal" zur letzten Konsequenz durchgeführt ist, sodaß thatsächlich die thematische Einheit sogar der gesamten Nibelungen-Tetralogie erreicht ist. Neben diesem Ziele der einheitlichen thematischen Gestaltung verfolgt Wagner vor allem dasjenige der Vermeidung alles Stagnierens der Handlung zu Gunsten der Entwickelung in sich geschlossener Musikstücke (Arien), indem er den ariosen Gesang durch einen gesteigerten rezitativischen ersetzt, welcher gleichzeitig das Wort zu voller Geltung bringt, aber dennoch eine rege Beteiligung des Orchesters zur weiteren Ausmalung der seelischen Vorgänge sowie zur Ergänzung der szenischen Darstellung durch Naturmalerei 2c. zuläßt. In „Tristan und Isolde" ging Wagner am weitesten in dem Versuche, rein musikalische Formgebung ganz zu vermeiden. Der breitere Raum, den dieselbe in den Meistersingern wieder einnimmt, entsprang wohl ursprünglich der Absicht der Charakterisierung des zunftmäßigen Musikantentums; diese eigentlich karikierende Absicht, welcher allerdings durch die Herausarbeitung der sympathischen Figur des Hans Sachs enge Schranken gezogen waren, mißglückte insofern, als nicht nur komponierende Zeitgenossen, sondern Wagner selbst an den dabei herausspringenden langvorbereiteten formellen Abschlüssen mit Triller 2c. besonders Gefallen fanden*). Ueberhaupt ist aber ein Verzicht auf das Weitergehen auf dem mit Tristan betretenen Wege unverkennbar und Wagner gönnt der rein musikalischen Gestaltung fernerhin bewußt wieder soviel Spielraum, als die leitende Idee der fortschreitenden Handlung gestattet; ja, das Auftreten einer Anzahl von „Liedern" in den Nibelungen zeugt für einen gewissen Grad von Versöhnung des auf dem Gipfel des Ruhmes angelangten Meisters mit der Vergangenheit des Kunstzweiges, dem er sein Leben gewidmet.

Schon durch die Freigebung der „Nibelungen" für Aufführungen an anderen Bühnen (wozu Angelo Neumanns bis nach Italien ziehendes „wanderndes Richard Wagner-Theater" [1882] besonders hervorgehoben sei), besonders aber durch das mit so außergewöhnlichen Mitteln in Scene gesetzte Unternehmen der Bayreuther Festspiele wurde Wagners Musik schnell zu einer Weltmacht. Die Zusammenschließung

*) Vgl. den „Kaisermarsch".

der auch außerhalb Deutschlands, ja Europas entstandenen Richard Wagner-Vereine zu einem allgemeinen „Richard Wagner-Verein" (1883) zur Förderung und Erhaltung des Bayreuther Unternehmens trug wesentlich bei zur Ausbreitung des Verständnisses für Wagners Kunst, und der Einfluß derselben auf die zeitgenössische Produktion (und zwar nicht nur der nachwachsenden Jugend) wurde bald ein allgemein bemerkbarer; besonders drangen die älteren Werke vom „Holländer" bis einschließlich der „Meistersinger", die wenigstens auf allen deutschen Bühnen allmählich ihren Einzug hielten und sich als Kassenmagnete allerersten Ranges bewährten, schnell in das allgemeine Musikempfinden bestimmend ein. Nur der „Tristan" mußte wegen der Schwierigkeit der Besetzung der Hauptrollen immer eine Ausnahmserscheinung bleiben; doch mögen auch die angedeuteten inneren Gründe dabei ein Wort mitreden.

Seit 1878 erschien unter den Augen Wagners, redigiert von Hans von Wolzogen (geb. 1848), einem der ersten und begeistertsten speziellen Wagner-Schriftsteller, eine speziell die Bayreuther Interessen vertretende Musikzeitung die „Bayreuther Blätter", welche in den ersten Jahrgängen noch manche Beiträge aus Wagners eigener Feder brachte.

Wagners Schriften, von denen die 1869 erschienene „Ueber das Dirigieren" noch besonders hervorgehoben sei, erschienen gesammelt in neun Bänden 1871—73 bei E. W. Fritzsch in Leipzig (3. Aufl. 1897); ein Supplementband folgte daselbst 1883. Nachgelassene Schriften „Entwürfe, Gedanken, Fragmente" erschienen 1885 bei Breitkopf & Härtel (2. vermehrte Ausgabe 1895). Der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt erschien 1887 (2 Bde.); 1888 folgten „Briefe an Uhlig, Fischer und Heine", 1894 „Briefe an August Röckel", sowie „15 Briefe" herausgegeben von Frau E. Wille, 1898 „Briefe an E. Heckel" und „Briefe an O. Wesendonck".

Eine umfassende Darstellung des Lebens Wagners unternahm Karl Fr. Glasenapp („Richard Wagners Leben und Werke" 1876—77, 2 Bde.; 3 Aufl. in 6 Büchern, 1.—4. Buch [bis 1864 reichend] 1894. 1896. 1899). Eine unabsehbare Flut von Schriften über Wagner und seine Kunst ist veröffentlicht worden, aus der nur einige hervorgehoben seien: Ed. Schuré „Le drame

musical“ (1875, 2 Bde., deutsch von H. v. Wolzogen 1897); H. St. Chamberlain „Das Drama Richard Wagners“ (1892) und „Richard Wagner“ (1896); H. v. Wolzogens zahlreiche Schriften („Der Nibelungenmythus in Sage und Litteratur 1876, „Erläuterungen zu R. W's. Nibelungendrama“, 4. Aufl. 1878 u. a.); N. Oesterlein „Katalog einer Wagner-Bibliothek“ (1882—86, 2 Bde.), Ad. Jullien „Richard Wagner“ (1886), Alfred Ernst „L'oeuvre de Wagner“ (1. Bd. 1893), A. Lavignac „Le voyage artistique à Bayreuth“ (1897), H. Lichtenberger „Richard Wagner, poète et penseur“ 1898, R. Louis, „Die Weltanschauung Richard Wagners“ (1898) und W. Weißheimer, „Erlebnisse mit mit Richard Wagner, Franz Liszt“ 2c. (1898).

Dreizehntes Kapitel.

Die nationalen Strömungen.

§ 1. Das Nationale in der Musik.

Auf dem seltsamen Umwege über die Einführung des Exotischen in die Musiklitteratur, das wir in Oper und Singspiel schon im 18. Jahrhundert aufkommen sahen, durch die Romantiker zu Anfang des 19. Jahrhunderts aber mit Bedacht gepflegt fanden, wurde allmählich das Interesse für gewisse Idiotismen rege, welche sich in den Ueberbleibseln einer von der allgemeinen Musikkultur mehr oder minder unberührt gebliebenen volksmäßigen Musikübung bei den von den Zentren des europäischen Musiklebens mehr seitabliegenden Stämmen in Volksliedern und Volkstänzen konserviert vorfanden. Gleichzeitig mit den Sammelarbeiten auf dem Gebiete der volksmäßigen Dichtung entstanden schon im 18. Jahrhundert auch Sammlungen volkstümlicher Melodien, so seit 1742 die Sammlungen walisischer, schottischer und irischer Melodien durch den älteren John Parry, welche durch Edw. Jones (1786) und den jüngeren John Parry (1776—1851) fortgesetzt wurden; George Thomson (1757 bis 1851) führte diese brittannischen Volksmelodien zuerst in die Kunstmusik über, indem er dieselben durch renommierte Tonkünstler (Haydn, Beethoven, Pleyel, Kotzeluch) mit Instrumentalbegleitung versehen ließ und herausgab (1793—1841). Dieses Vorgehen blieb freilich ein isoliertes und nur die von A. A. Afzelius mit E. G. Geijer 1814—16 herausgegebene Sammlung schwedischer Volksweisen ist daneben namhaft zu machen als eine weitere Regung des Bewußtseins von dem Werte solchen nationalen Besitzes. Dem 19. Jahrhundert blieb es

vorbehalten, diese Sammelarbeiten systematisch auf alle Nationen und auch auf der europäischen Kultur fernstehende Naturvölker auszudehnen, so daß wir heute im Besitz einer sehr großen Zahl originaler Volksmelodien aus allen Weltteilen sind. Doch drangen ja schon sehr früh in die Instrumentalmusik volkstümliche Weisen, die als solche eingeführt und bemerkt wurden; die Gegenüberstellungen deutscher, polnischer, französischer, italienischer, spanischer, englischer u. a. Tänze reichen in den Tanzsuiten bis ins Ende des 16. Jahrhunderts zurück, im 18. haben wir den Siciliano, das alla Turca, alla Polacca, all' Ongarese u. s. w.; immer aber handelt es sich dabei mehr um die Einführung von etwas Fremdländischem, um Import aus fernen Gegenden zur Erzielung besonderer Wirkungen durch den Gegensatz. So ist selbst Schuberts Bearbeitung ungarischer Weisen noch zu betrachten, desgleichen das Auftauchen russischer Melodien als Themen von Variationen bei Beethoven. Alles das hat aber natürlich darauf vorbereitet, daß ein Besinnen auf den besonderen Wert der eigenen Musikanlage allmählich auch bei den Völkern zu stande kam, welche bis dahin nicht selbständig in die historische Entwickelung der Kunstmusik eingegriffen hatten. Die hervorragende musikalische Befähigung der Slaven, besonders der Tschechen, hatte sich mindestens seit dem 18. Jahrhundert dadurch bemerklich gemacht, daß eine große Zahl ausgezeichneter Tonkünstler, zumeist Violinisten, böhmischer Abstammung in den besten Orchestern als Konzertmeister, Kapellmeister &c. auftauchten, die auch zum Teil als Komponisten Bedeutendes leisteten, aber zufolge ihrer Erziehung in den Formen und Gepflogenheiten der allgemeinen europäischen Musikbildung nicht als ‚tschechische‘ Komponisten hervortraten, sondern an dem allgemeinen Kunstbau der Musik des 18. Jahrhunderts mitarbeiteten. Dahin gehören Joh. Dismas Zelenka (1675—1745), die verdiente Familie der Benda in Berlin und Gotha, Wenzel Pichl in Wien, die beiden Kozeluch, Johann Stamitz in Mannheim, Georg Czarth, Joseph Myslivecek, die beiden Duschek, Ad. Gyrowetz, die beiden Wranitzky und viele andere.

Die alle nationalen Eigentümlichkeiten möglichst ausgleichende europäische Musikkultur ließ bis in das 19. Jahrhundert hinein eine selbständige Entwickelung der Musik-Idiome einzelner Stämme und Völker nicht aufkommen; ganz besonders gilt das von der Zeit ab,

wo Deutschland vorzugsweise der Träger dieser Kultur geworden war und sowohl die französische pointierte Rhythmik als die italienische Melodiosität absorbiert und assimiliert hatte. Es bedurfte zur Hervorrufung der nationalen Strömungen erst des Durchbruchs einer Art von Verzweiflung, auf dem Wege der Klassiker deren Kunstleistungen zu erreichen; die Erscheinung Beethovens mit ihrer imponierenden Größe hat nicht nur die Blüte der musikalischen Romantik, sondern auch die nationalen Richtungen in der Komposition hervorgebracht. Sie drängte alle die Kleinen, welche über diesen Berg hinüber zu kommen nicht hoffen konnten, in liebliche und anmutende Seitenthäler.

Des ersten Repräsentanten einer spezifisch nationalen Musik, Chopin, haben wir bereits gedacht. Sein Auftreten ist auch nach dieser Seite durchaus als ein unvorbereitetes, phänomenales zu bezeichnen; von irgend welcher Reflexion, die ihn bestimmt hätte, sich auf das Nationale zu konzentrieren, kann bei ihm gar nicht die Rede sein. Wie eine schöne Blume ist seine Kunst abseits von betretenen Pfaden ungehemmt aufgesprossen. Aber Chopin ist auch der einzige bedeutende Repräsentant des polnischen Idioms geblieben. Mit Achtung ist neben ihm Stanislaus Moniuszko zu nennen (1820—72), besonders wegen einiger fein empfundenen Lieder echt polnischer Färbung. Das Zeitalter der nationalen Singspiele brachte auch bereits der polnischen Nation Ansätze einer polnischen Oper in den Werken von Mathias Kamienski (1734—1821), welche durch eine Anzahl anderer Komponisten aufgenommen wurden, von denen aber als Polen von Geburt nur Kasimir Kurpinski (1785—1857), Chopins Freund Felix Dobrzynski (1807—67, „Die Flibustier“ 1861, auch gediegene Kammermusik) und Moniuszko hervortraten; von den sonstigen Komponisten polnischer Opern ist der in Schlesien geborene Joseph Elsner (1769—1854), der Begründer des Warschauer Konservatoriums (1815 als Organistenschule, 1821 erweitert) der bedeutendste. Zufolge der Vernichtung der Selbständigkeit Polens und der Zerstreuung der besseren Elemente der polnischen Gesellschaft über ganz Europa kam es nicht zu einer kräftigen Weiterentwickelung der polnisch nationalen Musik und nur die Pflege des nationalen Liedes und Tanzes (Mazurka, Dumka rc.) bestand fort. Die Brüder Xaver und Philipp Scharwenka, Moritz Moszkowski und andere werden uns trotz

ihrer polnischen Abstammung unter den Berliner Komponisten begegnen und auch der seiner Heimat treu gebliebene Sigismund Noskowski, geb. 2. Mai 1846 zu Warschau, Dirigent der Warschauer Musikgesellschaft und Lehrer am Konservatorium, muß nur aus diesem Grunde hier genannt werden, ist aber nicht eigentlich ein nationaler Komponist (Ouvertüre „Das Meerauge", Symphonien, Ballettmusik op. 42, Streichquartette, auch eine Oper „Livia Quintilla" [Warschau 1898]). Ein achtbarer Instrumentalkomponist war auch der in Warschau gebildete Pianist Joseph Nowakowski (1805—65, Klaviersachen, Kammermusik, Lieder).

Auch von der ungarischen Musik ist nur ähnliches zu berichten; doch stehen der Entwickelung einer national-ungarischen Musikkultur ganz andere Gründe im Wege, sofern nicht der magyarische Stamm, sondern das in denselben nur eingekeilte rätselhafte Volk der Zigeuner jene eigenartigen Blüten getrieben hat, welche schon früher gelegentlich durch österreichische Tonkünstler, neuerdings aber besonders durch Liszt (S. 422 ff.) in die Litteratur eingeführt worden sind. Da Liszt ein geborener Ungar war und sich in späteren Jahren auch als Repräsentant seines Vaterlandes gerierte, so ist wenigstens zuzugestehen, daß er in ähnlichem Sinne wie Chopin stark anregend für das allgemeine Hervorbrechen jener Strömungen gewirkt hat, welche der internationalen europäischen Kunstmusik absichtlich die nationalen Eigentümlichkeiten gegenüberstellten. Als Komponist von Opern auf ungarische Texte hat Andreas Bartay (geb. 1798 zu Széplak, gest. 4. Oktober 1856 in Mainz, die ersten Schritte zur Vorbereitung einer national-ungarischen Musik gethan („Aurel", „Csel" [1839]). Ihm folgte Franz Erkel (1810—93), der langjährige Kapellmeister des ungarischen Nationaltheaters; von seinen neun Opern wurden besonders „Hunyady Laßlo" (1844) und „Bank Bán" mit Begeisterung aufgenommen. Sein Sohn und Nachfolger Alexander Erkel (geb. 1846) schrieb eine Anzahl ungarischer Operetten. Auch die Brüder Franz Doppler (1821—83) und Karl Doppler (1826 bis 1900), beide in Lemberg geboren, haben für Pest ungarische Opern geschrieben, blieben aber an Erfolg hinter Erkel zurück. Einen höheren Rang als diejenigen Erkels nehmen die Kompositionen Edmunds v. Michalowitsch (Mihalovich) ein, der am 13. September zu Fericsancze (Slavonien) geboren, in Pest aufwuchs, auch eine gründliche Schulung

durch Hauptmann in Leipzig und Bülow in München erhielt und zu den durch Weimar und Bayreuth beeinflußten ausländischen Komponisten zu zählen ist. Michalowitsch wurde, als Liszt starb, dessen Nachfolger als Direktor der Landesmusik-Akademie in Pest (Opern: „Hagbarth und Signe" [Dresden 1882], „Toldi" [Pest 1893], „Wieland der Schmied" [nach Wagners Entwurf] und „Eliane", sowie zahlreiche Orchesterwerke [Balladen, Ouvertüren, eine Symphonie ꝛc.]). Auch in Karl Hubay [Huber] (1828—85, Opern: „Szekler Mädchen" 1858, „Lustige Kumpane" und „Des Königs Kuß" 1875), und dessen Sohne, dem vorzüglichen Geiger Jenö Hubay (geb. 14. September 1858 zu Budapest), erstanden der ungarischen Musik zwei überzeugte Vertreter. Auch der Sohn schrieb ungarische Opern („Alienor" 1891, „Der Geigenmacher von Cremona" 1895, „Der Dorflump" 1896), hat aber besonders in seinen Violinkompositionen dem ungarischen Element einen breiten Raum vergönnt) („Szenen aus der Czárdá" op. 9, 13, 18, 32, 33, 34, 41, Concerto romantique op. 21, Sonate romantique ꝛc.). Als Komponisten ungarischer Tänze und Märsche sind auch die Violinisten Albert v. Kéler [=Béla] (1820—82) und Eduard Hoffmann [genannt Remenyi] (1830—98) zu nennen. Mit zwei Opern „Alar" 1896 und „Meister Roland" 1899) stellt sich auch der einarmige Klaviervirtuos Graf Géza Zichy, geb. 22. Juli 1849 zu Sztara, ein Schüler von Mayrberger und Volkmann, Präsident des Pester Nationalkonservatoriums, unter die nationalen Komponisten.

Es ist für die musikalische Geschichtsschreibung zwar von hohem Interesse, nachzuweisen, daß lange vor dem Hervortreten dieser Spezialtendenzen die Völker, welche neuerdings sich anschicken, an dem Kampfe um eine künftige Hegemonie auf musikalischem Gebiete teil zu nehmen, eine schlichte Volksmusik gehabt haben, die bereits ebenso diejenigen Merkmale zeigte, welche heute als nationale herausgestellt werden; aber diese Präexistenz ist an sich selbstverständlich und bildet sozusagen den Rechtstitel, auf welchen hin die Prätensionen erhoben werden. Nur bei neuentstandenen, aus den heterogensten Elementen zusammengewürfelten Völkern wie denjenigen Nord- und Südamerikas, überhaupt der europäischen Kolonien in anderen Weltteilen, ist eine solche Annahme nicht am Platze und treten an deren Stelle Kombinationen von Traditionen verschiedenster

Art aus den Mutterländern, denen ihre Bevölkerung entstammt. Für sie wird es noch geraumer Zeit bedürfen, ehe von einem selbständigen Eingreifen in die Entwickelung der Musikkultur wird gesprochen werden können. Nur Nationen, welche an sich mehr oder minder abgeschlossen gegen fremdländische Einflüsse bestanden haben, können, anstatt einfach die durch andere Nationen auf die gegenwärtige Höhe gebrachte Kunstmusik zu übernehmen, wie sie ist, durch Offenbarung einer kräftigen Eigenart derselben eine neue Signatur geben. Zunächst ist nicht zu verkennen, daß das slavische und das skandinavische Musik-Idiom im Laufe des 19. Jahrhunderts sich selbständig bemerkbar gemacht haben.

§ 2. Die Jungrussen.

Durch die Kultusgesänge der griechischen Kirche ist den slavischen Völkern des Ostens ein musikalisches Element zugeführt worden, das dieselben eint und gegenüber dem von der römischen Kirche beeinflußten Westen Europas unterscheidet; wenn auch für die Musik beider Kirchen eine gemeinsame Wurzel angenommen werden muß, so hat dieselbe sich doch so früh geteilt, daß der Anteil der Kirchenmusik an den Besonderheiten der nationalen Musik der Völker des Ostens nicht gering anzuschlagen ist, wie durch das neuerliche Hervortreten liturgischer Motive in den Kompositionen der Jungrussen durchaus bestätigt wird. Soweit aber die römische Kirche nach Osten vordrang, hat sie auch die polyphone Kunst der kirchlichen Musik des ausgehenden Mittelalters getragen; ein Heinrich Finck repräsentierte am polnischen Königshofe zu Krakau, ein Thomas Stolzer am Hofe König Ludwigs von Ungarn zu Ofen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die abendländische niederländisch-deutsche Kunst. Als dann im 17.—18. Jahrhundert die italienische Oper ihre Weltherrschaft entfaltete, blieb auch dem Osten die Ueberflutung mit Italienern nicht erspart und nicht nur Ungarn, Böhmen und Polen, sondern auch das an die Ostsee vorgedrungene russische Reich flocht den ihre verführerischen Melodien spendenden Maestri, Primadonnen und Kastraten Lorbeerkränze und füllte ihre Taschen. Araja, Galuppi, Paesiello, Sarti, Cimarosa, Vicente Martini und Caterino Cavos standen nacheinander an der Spitze der Petersburger italienischen Oper, und als die Italiener abgewirtschaftet hatten, zogen die

Franzosen und Deutschen ein, sowohl die Komponisten und Kapellmeister (Boieldieu, Steibelt), als auch die Sänger und Virtuosen. An eine Emanzipation vom Westen dachte niemand und die glänzenden pekuniären Bedingungen, welche die reichen russischen Hauptstädte boten, zogen die bewährtesten Künstler Europas unwiderstehlich an. Noch der bis heute bedeutendste russische Kirchenkomponist Dimitri Bortniansky (geb. zu Gluchow in der Ukraine, gest. 9. Oktober 1825 in Petersburg als Direktor des Kaiserl. Kapellchors) war vollständig italienisch geschult (durch Galuppi in Petersburg und während seiner Studienaufenthalte in Italien 1775—79 durch andere Meister Italiens). Seine von P. Tschaikoffsky neuerdings in Gesamtausgabe gebrachten Werke (10 Bände) umfassen 35 vierstimmige und 10 achtstimmige Psalmen, eine orthodoxe Messe ꝛc. In Italien brachte er mehrere italienische Opern zur Aufführung. Erst mit Michael Glinka regt sich zum erstenmal der Gedanke einer national-russischen Musik und die Volksweisen seines Vaterlandes finden in seinen Opern den Weg auf die Bühne, auf der bis dahin traditionell durchaus fremdländisches Wesen herrschte, auch als man nach dem Vorbilde anderer Völker Versuche gemacht hatte, die russische Sprache anstatt der italienischen oder französischen auf die Opernbühne zu bringen (Sarti, besonders aber Cavos komponierten russische Operntexte). Noch vor Glinka war übrigens ein geborener Russe mit russischen Opern hervorgetreten, nämlich Alexej Werstowski (1799 bis 1862), von dessen sieben Opern besonders „Askolds Grab“ (1835) begeisterte Aufnahme fand und lange Zeit sich auf dem Repertoire hielt. Wenn Werstowskis Name gegen denjenigen Glinkas in der Folge durchaus zurücktrat, so ist dafür der Grund in dem entscheidenden Umstande zu suchen, daß Werstowski ein von vortrefflichen Lehrern (Field, Maurer, Zeuner) geschulter geborener Russe war, der wohl gelegentlich auch speziell nationale Saiten anschlug, aber ohne bewußte Tendenz. In Glinka aber kam die russische Musik als solche zum erstenmal mit Absicht und Bedeutung zum Worte.

Michael Glinka ist am 1. Juni 1804 zu Nowospaskoje bei Selna (Smolensk) geboren und starb am 15. Februar 1857 in Berlin. Im russischen Adelsinstitut seiner Vaterstadt erzogen, machte er seine ersten musikalischen Studien unter einem Geiger Namens Böhm sowie bei Field und Charles Mayer, wurde durch seine zarte

Konstitution gezwungen, südlichere Klimata aufzusuchen und ging zunächst nach dem Kaukasus (1829), bald aber weiter nach Mailand, wo er bei Basili studierte, Rom und Neapel; seine mancherlei Kompositionsversuche (Kammermusik, Romanzen, Variationen) unter der Leitung der verschiedensten Lehrer befriedigten ihn aber nicht, und erst, als er 1834 auf der Rückreise in Berlin die Bekanntschaft S. Dehns machte, fand dieser das Zauberwort, das seinem Leben einen Inhalt und seinem Streben eine feste Richtung gab: „Schreiben Sie russische Musik!" Noch Ende 1834 eilte er nach Petersburg zurück mit der nahezu beendeten russischen Oper „Das Leben für den Czaren" (‚Iwan Sussanina', Text von G. v. Rosen), die am 9. Dezember 1836 mit außerordentlichem Erfolge zur ersten Aufführung kam und sich dauernd auf dem Repertoire der russischen Bühne gehalten hat (zur 50jährigen Jubelfeier des Werks fand 1886 im Marientheater zu Petersburg die 587. Aufführung statt). Alexander Puschkins Tod (1837) vereitelte dessen Absicht, seine Dichtung „Ruslan und Ludmilla" für Glinka als Operntext zu bearbeiten; so sah sich Glinka gezwungen, die Bearbeitung selbst zu machen. Am 27. November 1842 ging auch dieses Werk mit Glück in Szene und fand lebhaften Beifall seitens des in Petersburg weilenden Liszt. Gelegentlich einer durch seine wankende Gesundheit gebotenen neuen Reise nach dem Süden kam er 1844 nach Paris und machte dort die Bekanntschaft Berlioz', der über mehrere im Cirque aufgeführte Werke Glinkas begeisterte Berichte schrieb. Seit dieser Zeit datiert die ausgesprochene Sympathie zwischen den Anhängern der Berlioz-Lisztschen Richtung und den sich bald bedeutend entwickelnden nationalen Strömungen. Die erste Anregung zu seiner Hinwendung auf das russisch Nationale erhielt Glinka 1829 durch seinen Aufenthalt in Südrußland. Zur speziell russischen Musik gehören außer den beiden Opern und einer Anzahl russischer Romanzen die russische Nationalhymne, die 1839 für Klavier zu drei Händen entworfene, 1847 aber für Orchester ausgeführte „Kamarinskaja" und eine unvollendet gebliebene ukrainische Symphonie „Taras Bulba" (1852, nur der 1. Satz beendet). Sein zweiter Aufenthalt im Süden (1845 bis 1847 in Madrid und Sevilla) regte ihn zu zwei Kompositionen spanischer Färbung an, den Ouvertüren „Jota Aragonese" und „Eine Nacht in Madrid". Nach mehrfach wechselndem Aufenthalte in seiner

Heimat und im Auslande ereilte ihn in Berlin der Tod, als er mit Dehn sich immer tiefer in das Problem einer rationellen Harmonisierung russischer Originalmelodien vertieft hatte (Versuche der mehrstimmigen Bearbeitung von Melodien der russischen Liturgie sind seine letzte Arbeit). 1899 wurde Glinka ein Denkmal (Büste) im Alexandergarten zu Petersburg errichtet. Eine ausführlichere Darstellung des Lebens und Schaffens Glinkas unternahm Nik. Findeisen (1. Teil 1897). Von kürzeren Arbeiten (in Zeitschriften) sei diejenige von Cäsar Cui in der Revue et Gazette musicale 1878—79 („La musique en Russie") hervorgehoben.

Während Glinkas Schaffen als ein naives bezeichnet werden darf und auch bezüglich seiner national-russischen Tendenzen mehr nur als eine Enthüllung, Freigebung der Natur erscheint, macht sich bei seinen nächsten Nachfolgern schnell ein starkes Vorwiegen der Reflexion, eine Beeinflussung durch Theorien bemerkbar. Sein jüngerer Zeitgenosse Alexander Dargomyszki, geb. 2. Februar 1813 im Gouvernement Tula, gest. 29. Juni 1869 zu Petersburg, in Petersburg erzogen und früh zum Komponisten gereift, reiste im Auslande und hielt sich längere Zeit in Paris auf, ehe er mit größeren Werken hervortrat. Seine auf Viktor Hugos „Nôtre Dame de Paris" basierte erste Oper „Esmeralda" (1839 geschrieben) ist durchaus nach französischen Mustern gearbeitet; als dieselbe nach guten Erfolgen in Moskau (1847) und Petersburg (1851) in letzterer Stadt auch italienisch gebracht werden sollte, erschien ein kaiserlicher Erlaß, der fortan italienische Aufführungen russischer Opern verbot(!). Auch das nächste Werk, ein Ballett mit Gesang „Das Bacchusfest" (erst 1867 aufgeführt, doch 1845 geschrieben), gehört noch nicht zur nationalen Musik, der sich Dargomyszki erst mit der neuen Oper „Russalka" („Die Nymphe", Text nach Puschkin, 1856 aufgeführt) näherte. Mit diesem Werke schließt er sich den Reformideen Wagners an, was in gesteigertem Maße mit einer nur skizzierten komischen Oper „Rogdana" der Fall ist und vollends mit der unvollendet hinterlassenen „Der steinerne Gast" (nach Puschkins „Don Juan", beendet von Rimsky-Korsakoff und Cui, 1872 aufgeführt). Außer den Opern schrieb Dargomyszki eine Anzahl Orchesterwerke nationaler Färbung, eine „Finnische Phantasie", einen „Kosakentanz" u. a. Dargomyszki wurde 1867 zum Präsidenten der Russischen Musik-

gesellschaft erwählt und sein Haus war der Sammelplatz der „Jungrussen“, besonders der sogenannten „Fünf Novatoren“: Balakireff, Cui, Mussorgsky, Borodin und Rimsky-Korsakoff.

Zu den älteren Vertretern des russischen Nationalismus gehört auch Alexander Seroff, geb. 11. Mai 1820 zu Petersburg, gestorben daselbst 20. Januar 1871, der sich der Musik erst 1850 ganz zuwandte, nachdem er es im Staatsdienst bereits bis zum Staatsrat gebracht hatte. Seroff machte zuerst als Kritiker von sich reden, griff Ulibischeff heftig wegen seines Urteils über Beethoven an*), schloß sich begeistert den Reformideen R. Wagners an, versuchte auch mehrmals (1860—67) eigene Musikzeitungen zu begründen und verfaßte zu allen seinen Opern den Text selbst. 1863 brachte er zwei Opern heraus, im Frühjahr „Judith“ und im Herbst „Rogneda“; eine dritte begann er 1866 „Taras Bulba“ (Text nach Gogol), ließ sie aber wie auch ein Ballett „Wakula, der Schmied“ (ebenfalls nach Gogol) liegen. Eine weitere Oper „Des Feindes Macht“ (nach Ostrowski), die er nicht ganz zu Ende gebracht, gelangte 1871 beendet von N. Solowieff mit Erfolg zur Aufführung.

Von den „Novatoren“ ist der älteste, Alexander Borodin, geb. 12. November 1834 zu Petersburg, gest. daselbst 29. Februar 1887, mit mehreren Werken durch die Feste des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Deutschland bekannt geworden. Borodin war ursprünglich Militärarzt, ging aber zur akademischen Laufbahn über, wurde Professor, Wirklicher kaiserlicher Staatsrat 2c., auch Vorsitzender des Vereins der Musikfreunde und machte sich besonders als Instrumentalkomponist einen Namen (symphonische Dichtung: „Steppenskizze aus Mittelasien“, drei Symphonien [die dritte beendet von Glasunoff], zwei Streichquartette, eine Suite für Klavier u. a.). Seine einzige nachgelassene Oper „Fürst Igor“ wurde, beendet von Mussorgski und Glasunoff, 1890 in Petersburg aufgeführt.

Auch Cäsar Cui, geb. 6. Januar 1835 zu Wilna, ist von Hause aus nicht Berufsmusiker, sondern vielmehr Genieoffizier und Professor der Fortifikation an der Ingenieur-Akademie und als solcher Verfasser angesehener strategischen Spezialarbeiten. Wie Borodin wurde auch er durch Balakireff für das Musikstudium inter-

*) Vgl. Liszts „Kritik der Kritik“ 1858 (Gesammelte Schriften Bd. 5).

essiert, hatte indessen schon als Knabe den Unterricht Moniuszkos genossen, der vor 1858 Organist in Wilna war. Als musikalischer Mitarbeiter der „St. Petersburger Zeitung" 1864—68 trat er zuerst für die neudeutsche Richtung ein. Seine Hauptwerke sind sechs Opern („William Ratcliff" 1869, „Der Gefangene vom Kaukasus" 1873 [auch 1886 in Brüssel], „Angelo" 1876, „Der Sohn des Mandarinen" 1878, „Le flibustier" [Paris] 1894 und „Sarazin" 1899), von denen aber keine einen nachhaltigen Erfolg hatte; auch schrieb er einige kleinere Orchesterwerke und sonstige Instrumentalsachen, eine größere Anzahl russischer Lieder und eine historische Studie „Die Entwicklung der russischen Romanze" (1896). Sind Borodin und noch mehr Cui immerhin im gewissen Sinne nur Amateurs, so tritt dagegen Mily Balakireff mit dem Anspruch auf, durchaus nur als Musiker betrachtet zu werden. Derselbe ist am 2. Januar 1837 zu Nischnij-Nowgorod geboren und beabsichtigte Naturwissenschaften zu studieren, wurde aber durch Alexander von Ulibischeff zur Musik herübergezogen. Angeregt durch Glinka und Dargomyszki, wandte er der nationalen Musik besondere Beachtung zu und brachte eine größere Sammlung von russischen Volksweisen zusammen, welche in Druck erschienen. 1862 begründete er zur Förderung der Entwicklung einer nationalen Musik mit Lamakin die „Musikfreischule" zu Petersburg, leitete auch 1867—70 die Konzerte der Kaiserl. Russischen Musikgesellschaft, zog sich aber 1872 ganz ins Privatleben zurück. Balakireff steht als Komponist auf den Standpunkte der Programmmusiker (Berlioz-Liszt), pflegt aber vorzugsweise das russisch-nationale Element (symphonische Dichtung „Thamar", Ouvertüren über russische [aber auch über spanische und tschechische] Themen, orientalische Phantasie „Slamey" für Klavier ꝛc., auch eine Symphonie C-dur).

Gleich Cui vorzugsweise Opernkomponist und zwar mit mehr Glück als dieser ist Modest Mussorgski, geb. 16. März 1839 zu Toropez (Gouv. Pskoff), gest. 16. März 1881 in Petersburg. Man darf nicht erwarten, bei diesen russischen Opernkomponisten, auch soweit dieselben mit der neudeutschen Schule sympathisieren, abgeklärte Anschauungen und gesteigerte Ideale wie diejenigen Richard Wagners anzutreffen; wie schon in der Orchestermusik geht es vollends in ihrer Bühnenmusik nach Gelegenheit sehr derb und

naturalistisch zu und ihr Ideal ist mehr die französische große Oper als das deutsche Musikdrama. Mussorgskis „Boris Godunoff“ (nach Puschkin) ist seit ihrer Erstaufführung 1874 in Petersburg eine Hauptnummer des nationalen Repertoires, aber wegen ihrer Greuelscenen für das Ausland kaum möglich. Zwei andere Opern „Die Messe von Sarotschin“ und „Die Chowanski in Moskau“ hinterließ Mussorgski beendet; außerdem schrieb er nur wenige Klaviersachen („Russischer Totentanz“, „Kinderszenen“) und Lieder. Der bedeutendste der „fünf“ ist der jüngste derselben, Nikolaj Rimsky-Korsakoff, geb. 21. Mai 1844 zu Tichwin, ein Komponist, den poetisches Empfinden und ein ausgesprochenes Feingefühl für instrumentales Kolorit über die Mehrzahl seiner Landsleute erhebt. Wie Cui ist Rimsky-Korsakoff Militär; er war Marineoffizier und ist noch Musikinspektor der russischen Flotte, daneben aber seit Balakireffs Verzicht Direktor der Musikfreischule und seit 1871 Kompositionslehrer am Petersburger Konservatorium. Durch die Musikfeste des Allgemeinen deutschen Musikvereins wurde wie Borodin auch Rimsky-Korsakoff in Deutschland weiteren Kreisen bekannt, besonders mit seinem Programmkompositionen: Symphonie „Antar“, symphonische Dichtungen „Sadko“ und „Scheherazade“. Doch schrieb er auch mehrere Streichquartette und auch Orchesterwerke ohne Programm (darunter eine Symphonie). Mit seinen Opern „Das Mädchen von Pskoff“ (1873), „Die Mainacht“ (1880), „Schneewittchen“ (1882), „Weihnachtsabend“ (1895) nnd „Schadko von Nowgorod“ (1898) steht er auf einem zwar bezüglich der Orchesterbehandlung modernen aber keineswegs in Bezug auf musikalisch dramatische Theorien radikalen Standpunkte. Rimsky-Korsakoff ist auch Verfasser einer mehrmals aufgelegten, auch in deutscher Uebersetzung von Hans Schmidt (1895) erschienenen Harmonielehre.

Die „Novatoren“ haben Schule gebildet und das musikalische junge Rußland ist nicht mehr zufrieden mit der Beteiligung am europäischen Konzert, sondern träumt allen Ernstes von dem kommenden Uebergange der musikalischen Hegemonie von den Deutschen auf die Slaven. Wenn es auch damit wohl sicher noch gute Weile hat, so ist doch nicht in Abrede zu stellen, daß das Bestreben geborener Russen, ihren eigenen musikalischen Dialekt zu reden, mancherlei reizvolle Anregungen gegeben hat. Fragt man nach besonderen

Kennzeichen der russischen Musik, so fällt freilich die Beantwortung ähnlich aus, wie bei den Fragen nach dem spezifisch Ungarischen oder Skandinavischen: bald sind es einfache oder doppelte liegende Bässe, wie sie der primitiven Instrumentalmusik aller Völker im Mittelalter eigen gewesen sind, die sich aber nur in der Volksmusik abgelegener Gegenden in ihrer alten Art gehalten haben, bald sind es Archaismen der Harmonik, die an das Zeitalter der Kirchentöne gemahnen, besonders Wendungen, welche dem untergegangenen reinen Mollgeschlechte angehören und durch ihre tiefe Melancholie frappieren. Andere Eigentümlichkeiten, besonders rhythmische (obstinate Rhythmen, häufige Vorschläge) und melodische (starke Melismen, häufiges Auftreten übermäßiger Intervalle und Neigung zur Chromatik) fallen ungefähr mit solchen des Ungarischen zusammen und verdanken ihre Entstehung nicht einem Stehenbleiben auf einem älteren Standpunkt, sondern vielmehr der selbständigen Weiterentwicklung der einstimmigen Musik (Monodie) ohne die nivellierenden Wirkungen der Mehrstimmigkeit; die Aehnlichkeit dieser Bildungen mit den bei andern orientalischen Völkern (Arabern, Indern) anzutreffenden zwingt zu einer solchen Erklärung. Schon die ersten in die Kunstmusik der Klassiker als Themen für Variationen und dergl. gekommenen Beispiele russischer Melodien fallen auf durch die starke Abweichung von der regulären Viertaktigkeit des Periodenbaues; dreitaktige, fünf- und siebentaktige Melodieglieder, die natürlich theoretisch als durch Elisionen oder Einschaltungen entstanden zu definieren sind, treten sehr häufig auf, und werden mit besonderer Vorliebe ausgespielt, wenn es gilt, das Nationale hervortreten zu lassen.

Ein Schüler Balakireffs ist Paul Blaramberg, geb. 26. September 1841 zu Orenburg, bis 1870 Beamter im statistischen Bureau, seitdem nur als Schriftsteller thätig (Redakteur der Moskauer Russischen Zeitung) und Komponist (Opern „Maria Tudor", „Der erste russische Komiker", „Tuschinzy" [1895], Musik zu Ostrowskis „Der Wojewode", Chorwerk „Der Dämon" &c.). Um den Aufschwung der Musik in Rußland machte sich auch verdient Alexander Faminzin, geb. 5. November 1841 zu Kaluga, gest. 6. Juli 1896 in Petersburg. Derselbe war in Petersburg Schüler von Jean Vogt, studierte dann 1862—64 am Leipziger Konservatorium und 1864—65 bei Seifriz in Löwenberg, wurde 1865 Professor der Musikgeschichte am Petersburger Konserva-

torium, 1870 Sekretär der kaiserl. russischen Musikgesellschaft und redigierte auch zeitweilig die russische „Musikalische Saison". Faminzin gab Sammlungen russischer Volkslieder heraus, schrieb eine ausführliche Kritik über Schafranoffs „Ueber den Bau der russischen Volksmelodien" (1881), sowie selbständige Arbeiten über „Die Götter der alten Slaven" (1. Bd. 1884), „Die alte indo-chinesische Tonleiter" u. a., übersetzte deutsche theoretische Werke ins Russische und trat auch selbst mit Glück als Komponist auf (Opern „Sardanapal" und „Uriel Acosta", „Russische Rhapsodie" für Violine und Orchester, zwei Streichquartette u. a.). Auch des Fürsten Nikolaj Yussupoff (geb. 1827 in Petersburg, gest. 1891 in Baden-Baden) ist hier mit Ehren zu gedenken. Derselbe unterhielt in seinem Palais eine eigene Kapelle, komponierte selbst (Violinkonzert, Symphonie Gonzalvo de Cordova [mit Soloviolinе]) und trat als Schriftsteller mit zwei historischen Arbeiten auf (Luthomonographie 1856 [über Violinbau] und „Histoire de la musique en Russie I. Musique sacrée" 1862). Von den jüngeren Vertretern der russischen Musik sind noch Sokoloff, Arensky, Glasunoff, Tanejeff und Rebikoff hervorzuheben. Nikolaj Sokoloff, geboren 1858 in Petersburg, Schüler von Rimsky-Korsakoff am Konservatorium, 1886 Theorielehrer der Hofsängerkapelle, seit 1896 Lehrer am Konservatorium, ist hauptsächlich Kammermusikkomponist (Streichquartette, auch zwei Serenaden für Streichorchester). Anton Arensky ist am 30. Juli 1861 geboren, 1879—82 am Petersburger Konservatorium gebildet und wurde 1883 Kompositionslehrer am Moskauer Konservatorium, 1895 aber Dirigent der Hofsängerkapelle zu Petersburg. Außer mehreren Opern („Ein Traum auf der Wolga" [1892], „Raphael" [1895] und „Nal und Damajanti") schrieb er besonders Kammermusikwerke (mehrere Streichquartette, ein Klaviertrio), verfaßte auch eine Harmonielehre. Alexander Glasunoff ist am 29. Juli 1865 zu Petersburg geboren und genoß den Unterricht Rimsky-Korsakoffs (1880—82). Seine bereits 1882 aufgeführte erste Symphonie in Es-dur arbeitete er viermal um, ehe sie als op. 5 in Druck erschien; ihr folgten seither fünf weitere Symphonien (Nr. IV C-moll op. 58 im Gewandhauskonzert in Leipzig 1900 gespielt), drei Orchestersuiten, die symphonischen Dichtungen „Stenka Razine", „Der Wald", „Das Meer", „Karneval", „Durch Nacht zum Licht", „Der Kremlin", „Frühling",

eine „Orientalische Rhapsodie", sowie Ouvertüren, Novelletten für Streichinstrumente, eine Suite für Streichinstrumente, auch eine Reihe Kammermusikwerke (drei Streichquartette, ein Streichquintett) und eine Anzahl Vokalwerke (Lieder, Krönungskantate [1896]) und ein Ballett „Raymund". Sergei Tanéjeff (geb. 1856), Lehrer am Konservatorium zu Moskau, ist ein Schüler Rubinsteins und Tschaikoffkys (Oper „Oresteia" 1895, Orchestersuiten). W. Rebikoff (geb. 1867), Dirigent in Kischineff, ist Komponist fein harmonisierter Klaviersachen, aber leider auch der Erfinder der „Melomimik" (Charakterstücke mit mimischer [!] Illustration), der neuesten Spezies von Kunstverbindungen.

Spezielle Verdienste um die Hebung des Petersburger Konservatoriums erwarb sich Michael von Asantschewski (1838—81), der 1870—76 Direktor desselben war und ihm seine wertvolle (durch Ankauf derjenigen von G. E. Anders [1795—1866], des langjährigen Bibliothekars der Musikabteilung der Pariser kaiserlichen Bibliothek, gewaltig erweiterte) Bibliothek vermachte. Um die Förderung der theoretischen Erkenntnis dessen, was die Eigenart des russisch Nationalen ausmacht, erwarben sich Verdienste Yourij von Arnold (1811—98, „Die alte Kirchenmodi" 1878, „Grammatik der Musik" 1892, auch russische Opern „Die Zigeunerin" 1853 und „Swätlana" 1854) und Julius von Melgunoff (geb. 1846; russische Volkslieder in nationaler Harmonisierung). Melgunoff war befreundet mit Rudolf Westphal und beteiligt an dessen Ausgabe Bachscher Fugen und Präludien. Speziell als Sammler und Bearbeiter kleinrussischer Volkslieder und Volkstänze machte sich Nikolaus Lisenko bekannt, der am 10. März 1842 zu Grinky (Pultawa) geboren ist und in Charkow und Kiew seine Schul- und Universitätsstudien machte, auch 1868 ff. das Leipziger Konservatorium besuchte; nachdem er zuerst einige Zeit in Kiew als Lehrer gewirkt, studierte er noch unter Rimsky-Korsakoff in Petersburg und kehrte dann nach Kiew zurück, wo er sich auch als Dirigent einen Namen machte. Seit 1895 ist er Musikinspektor am Fräuleinstift. Eine ganze Reihe von kleinrussischen Liedersammlungen, teils für eine Stimme mit Klavier, teils für Männerchor und für gemischten Chor sind in seiner Bearbeitung in Druck erschienen.

§ 3. Anton Rubinstein und Nikolaus Rubinstein.

Aus der Reihe der russischen Komponisten erheben sich mit dem Anspruche auf allgemeine Beachtung auch außerhalb der Grenzen ihres Vaterlandes Anton Rubinstein und Peter Tschaikoffsky, von denen besonders ersterer kaum zu den russischen Komponisten im engeren Sinne gerechnet werden kann, da er nur in einer beschränkten Anzahl von Werken das russisch-nationale Element speziell betont und besonders durch eine Anzahl echt deutsch empfundener Lieder sich volles Bürgerrecht in Deutschland erworben hat; zwar hat Rubinstein wiederholt durch eine Reihe von Jahren in Rußland gelebt, aber selbst während dieser Perioden doch fortgesetzt als Klavierspieler und Komponist der ganzen Welt angehört und ganz speziell Deutschland, dem er seine höhere künstlerische Ausbildung verdankte und wo auch die Mehrzahl seiner Werke an die Oeffentlichkeit traten, zu seiner zweiten Heimat gemacht. Dennoch gebührt ihm aber von Rechts wegen unter den russischen Tonkünstlern ein hervorragender Platz. Anton Rubinstein ist am 28. November 1829 zu Wechwotynetz bei Balta in Podolien geboren, wo sein Vater, der jüdischer Abstammung, aber zur orthodoxen Kirche übergetreten war, ländlichen Grundbesitz hatte (auch mütterlicherseits war Rubinstein jüdischer Abstammung [Löwenstein]). 1835 gab der Vater die Landwirtschaft auf und zog nach Moskau, wo er eine Bleistift- und Stecknadelfabrik errichtete. Da die Mutter eine fertige Klavierspielerin und überhaupt hochgebildet war, so hatte sie ihren Kindern selbst den ersten Musikunterricht erteilt; die schnellen Fortschritte Antons machten aber bald eine bewährte Lehrkraft für die weitere Ausbildung erforderlich, welche 1837 in Alexander Villoing (1804—78) gefunden wurde. Schon im Sommer 1839 war Antons Virtuosität soweit entwickelt, daß er in Begleitung Villoings nach Paris reiste, vielleicht wie 17 Jahre früher Liszt, um im Konservatorium Aufnahme zu finden, jedenfalls mit dem gleichen negativen Ergebnis; doch hatte er Gelegenheit, sein Können vor Chopin, Liszt u. a. zu produzieren, die ihm eine glänzende Laufbahn vorhersagten.

Nach längerem Verweilen in der an musikalischen Bildungsmitteln so reichen Stadt, führte Villoing seinen Schüler 1841—43 auf einer großen Konzertreise nach den Niederlanden, von da nach Wien und durch Deutschland nach England und über Skandinavien nach Petersburg zurück. Inzwischen hatte auch Antons jüngerer Bruder, Nikolaus Rubinstein (geb. 2. Juni 1835 in Moskau), Anzeichen stärkerer musikalischen Begabung besonders für Komposition gezeigt, und da auch Liszt in Paris geraten hatte, daß Anton zu weiterer Ausbildung Deutschland aufsuche, so machte sich die Mutter 1844 mit den beiden Knaben auf den Weg nach Berlin, um noch Meyerbeers und Mendelssohns Rat zu erbitten. Auf deren Empfehlung wurde Siegfried Dehn, der Lehrer Glinkas, auch ihr Lehrer. Der plötzliche Tod des Vaters machte dem Unterricht 1846 ein vorzeitiges Ende. Die Mutter eilte mit Nikolaus nach Moskau zurück, wo ihrer die schwere Aufgabe harrte, die sehr zerrütteten finanziellen Verhältnisse der Fabrik zu ordnen; Anton aber, nun 17jährig, mußte versuchen, sich selbst durch die Welt zu bringen. Er wandte sich auf Dehns Rat nach Wien, wo er sich mit Privatunterricht kümmerlich durchschlug (ein Konzert im Bösendorferschen Saale hatte keinen Erfolg), bis ihn die Unruhen von 1848—49 in die Heimat verscheuchten. Da er als 15jähriger Knabe mit der Mutter die Heimat verlassen, so waren seine Papiere nicht in der Ordnung, welche die Grenzvisitation erheischte, und er verlor nicht nur seinen Koffer mit einer Menge Kompositionen, sondern kam in Petersburg, wohin er sich wandte, in Verdacht politischer Umtriebe, bis auf Vermittlung des von ihm angerufenen Grafen Wielhorski das Eingreifen der Großfürstin Helene, die von den Erlebnissen des jungen Pianisten gehört, ihn rettete. Diese kunstsinnige Fürstin (deren Andenken [† 1873] Rubinsteins vielleicht schönste fünfte Symphonie G-moll op. 107 gewidmet ist), ebnete nun seinem weiteren Fortkommen die Wege, ernannte ihn zu ihrem Kammervirtuosen und ermöglichte dadurch zunächst sein Bleiben in Petersburg. Mit Energie machte er sich sogleich an die Komposition russischer Opern, von denen zwar zwei („Die sibirischen Jäger“ und „Die Rache“) unaufgeführt geblieben („Die sibirischen Jäger“ führte Liszt 1854 in Weimar auf), zwei andere aber „Dimitri Donskoj“ (1852) und „Toms der Narr“ (1853) mit gutem Erfolge über die Bühne

gingen. Nunmehr hielten es seine Gönner für an der Zeit, daß er durch eine europäische Reise sich im Auslande als Spieler und Komponist bekannt mache und rüsteten ihn mit den nötigen Geldmitteln und Empfehlungen aus.

Ende 1854 legte er mit einem Konzert im Gewandhause zu Leipzig, wo kurz zuvor bereits seine Ozeansymphonie (No. II, op. 42) aufgeführt worden war, den Grund zu seinem Weltruhme, und bald bewarben sich die Verleger um seine inzwischen angehäuften Manuskriptkompositionen (nur wenige Klaviersachen und Lieder op. 1—7 hatte er in seiner bedrängten Wiener Zeit [vor 1848] herausgebracht; vor diesen — in seiner Knabenzeit, vor Beginn der Studien unter Dehn — hatte er schon eine Serie op. 1—10 drucken lassen, die er später ignorierte). Eine starke Stütze fand er in der Folge besonders in dem Verleger B. Senff in Leipzig, der gleich 1854 in den von ihm herausgegebenen „Signalen" sehr warm für den Komponisten Rubinstein eintrat und später einen großen Teil der größeren Werke desselben herausgab. Nachdem Rubinstein durch sein äußerst temperamentvolles Klavierspiel auch in Paris und London reiche Lorbeeren geerntet und als Komponist Aufmerksamkeit erregt hatte, kehrte er 1858 nach Petersburg zurück und wurde nun zum Hofpianisten und zum Hofkapellmeister der Zarin ernannt. Ein großes Verdienst um die Musikverhältnisse Petersburgs erwarb er sich durch die Begründung der Petersburger Kais. Russ. Musikgesellschaft 1859 und des Petersburger Konservatoriums 1862 (sein Bruder Nikolaus rief 1859 gleichfalls in Moskau eine Kais. Russ. Musikgesellschaft und 1864 das Moskauer Konservatorium ins Leben). Bis 1867 führte er die Leitung beider Institutionen. 1865 vermählte er sich in Baden-Baden mit einer vermögenden Petersburgerin Vera Tschikonanoff und begründete sich in Peterhof bei Petersburg ein behagliches Heim. 1867 legte er seine Stellungen nieder, von dem unwiderstehlichen Drange beseelt, wieder der ganzen Welt zu gehören und Ruhm und Ehren als Spieler und Komponist zu ernten. Wechselnd erwählte er die größeren Städte Europas zum Aufenthalt, dehnte seine Reisen auch nach Amerika aus (1872—73), kehrte aber alljährlich zum Sommeraufenthalte nach Peterhof zurück. Ehren aller Art erntete er ein, wurde 1877 von seinem Kaiser in den erblichen Adelsstand

erhoben, erhielt 1891 den preußischen Orden pour le mérite ꝛc., und war durch Jahrzehnte neben Hans von Bülow als König der Klavierspieler allgemein anerkannt. Der Pianist Rubinstein war freilich der Antipode, besser das Komplement Bülows. Mit Recht hat man gesagt, daß Liszts pianistische Universalität gespalten in dem Dualismus Bülow-Rubinstein sich fortgesetzt habe. Was Bülow vielleicht an Verve und Impulsivität gebrach, hatte Rubinstein zuviel, und umgekehrt wäre Rubinstein eine stärkere Dosis der Bülowschen spirituellen Ueberlegenheit über das Stoffliche der interpretierten Kompositionen zu wünschen gewesen. Im Winter 1871—72 dirigierte Rubinstein die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1872 das Musikfest in Düsseldorf (sein „Turm zu Babel“ wurde aufgeführt), 1882—83 die der Petersburger K. R. Musikgesellschaft. Als 1887 Karl Dawidoff seine Stellung als Direktor des Petersburger Konservatoriums und Leiter der K. R. Musikgesellschaft plötzlich aufgab, sprang Rubinstein nochmals ein, doch nur bis 1890. Mit wechselndem Wohnsitz (Dresden) verbrachte er seine letzten Lebensjahre ohne wieder eine Stellung anzunehmen und starb am 20. November 1894 plötzlich zu Peterhof am Herzschlag. Eine eingehende Darstellung von Rubinsteins Leben steht noch aus; die Skizzen von Mac Arthur (1889 englisch), Eug. Zabel (1892) und Alb. Soubies (1895 französisch) sind höchst ungenügend. Beiträge aus Rubinsteins eigener Feder sind „Die Kunst und ihre Meister“ (1892), „Erinnerungen aus 50 Jahren“ (2. Aufl. 1895) und „Gedankenkorb“ (nachgelassen 1897). Sammlungen von Briefen erschienen bisher nicht. Die tiefe Unzufriedenheit, die Härte des Urteils über Zeitgenossen, welche sich in Rubinsteins schriftstellerischen Auslassungen kundgiebt, hat sich besonders im Laufe der letzten Jahrzehnte seines Lebens entwickelt, in denen sich herausstellte, daß sein unermüdliches Ringen um eine erste Stelle in der Ruhmeshalle der Meister der Komposition nicht zum Ziele führte. Sein Schicksal hat nur äußerlich einige Aehnlichkeit mit demjenigen Raffs, nämlich in dem Endergebnis, daß der imponierende Gesamtbestand einer großen Zahl von Werken ernster Anlage auf allen Gebieten der Komposition doch nicht vermocht hat, ihm den Rang eines Großen unter den tonschöpferischen Meistern zu sichern. Aber während Raff wenigstens mit seinen Symphonien eine Periode

allgemeiner großer Anerkennung erlebt hat, welche annähernd bis zu seinem Tode währte, fand Rubinstein zeitlebens mit den Werken, welche den Schwerpunkt seines Schaffens bildeten, nur reservierte Zustimmung und erlangte nur mit wenigen kleineren Sachen (Liedern, Klavierstücken, einigen Kammermusikwerken) Popularität. Das Witzwort, das ihn als „den größten Klavierspieler unter den Komponisten“ und „den größten Komponisten unter den Klavierspielern“ seiner Zeit bezeichnete, hat, wenn es ihm zu Ohren gekommen, gewiß die Stelle getroffen, die ihn am meisten schmerzte. Sein Ehrgeiz als Komponist verbitterte ihm die Freude an seinen pianistischen Triumphen. Aber gerade in seiner Doppelnatur als Pianist und Komponist liegt auch die Erklärung, daß ihm als Komponist der höchste Preis versagt blieb. Derselbe Mangel, welcher seinem Pianistentum anhaftete, kennzeichnet auch sein Schaffen: das Ueberwiegen des Elementaren über das Formale; und daß auch von dem Posierenden, auf den Effekt berechneten des Virtuosen etwas in seine kompositorische Faktur gekommen ist, ist gewiß weniger verwunderlich als das Gegenteil sein würde. Gerade seine beliebtesten Kammermusikwerke (das B-dur-Trio op. 52, die D-dur-Cellosonate) sind dafür Beweisstücke. Wenn Bülow*) Rubinsteins Stil „Beethovenscher als den Mendelssohnschen und durchsichtiger als den Schumannschen“ genannt hat, so hob er damit ganz richtig das Vorwiegen des Impulsiven, Elementaren hervor, das allerdings bei Rubinstein manchmal an Beethoven gemahnt; die „größere Klarheit“ gegenüber Schumann ist dagegen nicht ohne weiteres zuzugeben, da Schumann, abgesehen von seinen ersten und seinen allerletzten Werken, an Strenge der Logik Rubinstein ganz bedeutend überlegen ist. Aber Bülow knüpfte sein Urteil speziell an das B-dur-Trio an, das allerdings mit seiner offenen Melodik und mehr brillanten als tiefen Faktur einen solchen Ausspruch rechtfertigen kann. Wollte man Rubinsteins Individualität als Komponist eruieren, so würde man auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen und höchstens zu dem Resultat kommen, daß dieselbe eine komplizierte Mischung Mendelssohnscher, Schumannscher und Chopinscher Elemente ist, so daß Rubinstein nur in den Kreis der Epigonen dieser drei Romantiker

*) Neue Zeitschrift für Musik 1859.

einzubeziehen wäre; aber durch das gelegentliche Hereinspielen national-russischer Elemente, auch Spuren der Einwirkung Berlioz' und Liszts wird doch das Gesamtbild noch weiter kompliziert. Der Mangel einer kräftigen eigenen Individualität, welche diese mannigfachen Einwirkungen zu absorbieren und aus ihrer Vermengung ein in sich bestimmtes Neue zu bilden vermöchte, stempelt aber Rubinstein zu einem Eklektiker. Schwerlich ist schon jemand beigekommen, in Kompositionen anderer Anklänge an Rubinstein zu finden, wie man solche an Chopin, Schumann, Mendelssohn und auch an Liszt, an Wagner, an Brahms, ja an Kirchner aufweisen kann: darin liegt der Beweis, daß Rubinstein eine eigentliche eigene Manier, eine wirkliche Originalität nicht hat, und damit ist auch die Erklärung dafür gegeben, weshalb seine Kompositionen, bis auf wenige, sich keine eigentliche Position haben machen können und auch für die Zukunft keine Aussicht auf eine solche haben. Als weiteres erschwerendes Moment kommt dazu die Sorglosigkeit von Rubinsteins Schaffen, seine Abneigung, sich längere Zeit mit demselben Werke zu beschäftigen, worin er so grell gegen den unausgesetzt feilenden und bessernden Beethoven absticht. Seine Musik ist daher in gewissem Sinne improvisationsartig, geschrieben, wie der Augenblick es eingab, ohne Reflexion und Kritik. Behält man bei dieser zwar harten aber gerechten Beurteilung das warmblütige, explosive Naturell Rubinsteins im Auge, wie es sich auch in seinem Spiele jederzeit kundthat, so wird man nicht Gefahr laufen, die sehr zahlreichen Momente packender Wahrheit des Ausdrucks, zwingender Innigkeit der Empfindung zu verkennen, welche seine Kompositionen über die bloße Schablone erheben und das Bedauern erwecken, daß der Künstler nicht zu einer wirklichen Konzentration seines Könnens gelangt ist.

Die Klavierkompositionen Rubinsteins stehen in Ehren, aber ohne eigene Physiognomie zwischen denjenigen Chopins, Henselts, Liszts und Schumanns. Es sind das zunächst Vortragsstücke des besseren Salongenres (Charakterstücke, Phantasien, Barkarolen, Romanzen, Melodien), auch solche zu vier Händen (op. 50, 89, 103), Etüden (op. 23, 81), aber auch vier Klaviersonaten (op. 12, 20, 41, 100), eine Suite (op. 38), drei Serenaden (op. 22), eine Phantasie für zwei Klaviere (op. 73), fünf Klavierkonzerte (op. 25,

E-moll, op. 35 F-dur, op. 45 G-dur, op. 70 D-moll, op. 94 Es-dur), von denen das in D-moll sich der besten Aufnahme erfreute, und ein Konzertstück op. 113. Auffallend, aber charakteristisch ist die geringe Beachtung, welche Rubinstein der Variationenform gezollt hat (op. 88). Die Kammermusik mit Klavier repräsentieren drei Violinsonaten, eine Bratschensonate, zwei Cellosonaten, je drei Stücke mit Violine, Bratsche und Cello (op. 11), fünf Trios und je ein Quartett und Quintett mit Streichinstrumenten und ein Quintett mit Blasinstrumenten; die Kammermusik ohne Klavier 10 Streichquartette und je ein Streich-Quintett, -Sextett und -Oktett. Die Kammermusikwerke ohne Klavier stehen etwa in einer Kategorie mit denjenigen Schumanns und sind wie diese zu kompakt harmonisch erfunden. Mit seinen Orchesterwerken ist Rubinstein immer nur vereinzelt auf den Programmen der besten Konzertinstitute anzutreffen gewesen; von seinen sechs Symphonien (F-dur op. 40, C-dur [Ocean] op. 42, A-dur op. 56, D-moll [dramatique] op. 95, G-moll op. 107 und A-moll op. 111) sind nur die zweite und vierte zeitweilig öfter aufgeführt worden. Die Ozeansymphonie war ursprünglich viersätzig; der Komponist hat aber später noch drei Sätze hinzugefügt (den siebenten „Sturm" erst 1882).*) Neigt Rubinstein mit der Ozeansymphonie und der dramatischen Symphonie nach Seite der Programmmusik hin, so stehen dagegen seine beiden letzten Symphonien deutlich im Banne der nationalen Bewegung, besonders die darum auch als die „russische" bekannte fünfte in G-moll. Neben den Symphonien stehen eine Orchesterphantasie „Eroica" und eine „Suite" in Es-dur (nachgelassen), drei Charakterbilder für Orchester (symphonische Dichtungen): „Faust" op. 68, „Iwan IV." op. 79 und „Don Quixote" op. 87, Programmmusik von reinstem Wasser mit all' ihren Schwächen und Skrupeln, sowie endlich vier Konzertouvertüren (op. 43 [triomphale], 60 [Antonius und Cleopatra], 116 und eine nachgelassene mit Orgel und Chor Ouverture solennelle). Wie es Rubinstein nicht gelang, mit seinen Orchesterwerken sich irgendwie eine dominierende oder nach einer bestimmten Richtung maßgebende Stellung zu erringen, so rang er auch auf

*) H. Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal" weiß auch in seiner Neubearbeitung von diesem 7. Satze nichts.

der Bühne vergeblich nach einem Erfolge, der ihn in den Vordergrund gestellt hätte. Selbst auf dem Gebiete der national-russischen Oper, das er bereits 1852 betreten hatte, blieb er gegenüber den ausgesprochenen Vertretern der nationalen Richtung in Schatten, obgleich er noch mehrere Versuche machte, unter ihnen sich die führende Stellung zu erringen („Der Dämon" Petersburg 1875; „Kalaschnikoff, der Kaufmann von Moskau" das. 1880; „Gorjuschka" das. 1889). Sein Ehrgeiz, ein internationaler Komponist zu sein, wurde ihm von seinen chauvinistischen Kunstgenossen verübelt. Aber auch mit seinen für deutsche Bühnen geschriebenen Opern hatte er trotz mancher ansprechenden Momente derselben keinen nachhaltigen Erfolg. Es sind: „Die Kinder der Heide" (Wien 1861), die besonders durch ihre Ballettmusik beliebter gewordene romantische Oper „Feramors" („Lalla Rookh" Dresden 1863), die historischen Opern „Die Makkabäer" (Berlin 1875 u. a. a. O.) und „Nero" (Hamburg 1879, auch 1880 in Berlin), sowie ein paar Bluetten, die gänzlich abgeschmackte „Unter Räubern", das unverdient in deren Fiasko mit hineingerissene reizende biblische Bühnenspiel „Sulamith" (beide 1883 in Hamburg) und ein Ballett „Die Rebe" (1882). Daß auch die groß angelegten Werke, wie die „Makkabäer" und „Nero", nach wenigen Aufführungen wieder verschwanden, ist für eine Zeit, wo vor dem steigenden Sterne Wagners das Ansehen Meyerbeers schnell von Stufe zu Stufe sank, nur natürlich; Rubinstein teilt darin das bedauerliche Schicksal anderer respektabeln deutschen und französischen Komponisten. Der praktische Theaterdirektor B. Pollini in Hamburg brachte Rubinsteinsche Opern nur unter der Bedingung, daß Rubinstein sich verpflichtete, in einer Matinee im Theater als Klavierspieler aufzutreten: so sehr überwog das Vertrauen auf die Popularität des Pianisten das auf die des Komponisten! Auch die Hoffnung Rubinsteins, in der „geistlichen Oper", d. h. dem bühnenmäßig zugeschnittenen und szenisch aufgeführten biblischen Oratorium ein Gebiet zu finden, auf welchem ihn Wagners Musikdrama nicht an die Wand drückte, erwies sich als trügerisch. Seine dieser Kunstgattung angehörigen Werke „Das verlorene Paradies" (in Weimar 1851 unter Liszt), „Der Turm zu Babel" (Düsseldorf 1872) und „Moses" (Prag 1894; scenisch 1895 in Bremen) sind mit Achtung aufgenommen worden, aber ohne zu Umwälzungen anzuregen; Rubinsteins wieder-

holte Versuche, eine geistliche Opernbühne ins Leben zu rufen, scheiterten.

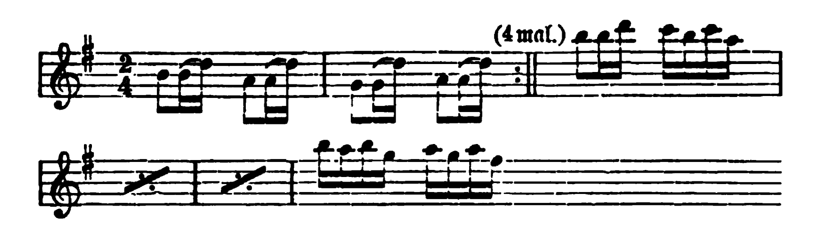
Rein und unbestritten ist Rubinsteins Erfolg als Liederkomponist und zwar ebenso mit deutschen wie mit russischen Liedern. Wie er seinen Landsleuten die lyrischen Gedichte von Schukoffski, Puschkin, Lermontoff und Graf Alexis Tolstoi musikalisch lebendig machte, so hat er auch eine ganze Reihe von deutschen Liedern geschaffen, welche würdig in einer Reihe mit den Liedern Schuberts, Schumanns, Franz', Jensens und Brahms' stehen („Der brausende Kur", Es blinkt der Tau", „Der Asra" u. s. w.). Auch seine Duette (op. 48, 67) sind geschätzt; weniger bekannt wurden seine Chorlieder für Männerstimmen (op. 31, 61, 74) und für gemischten Chor (op. 62).

Rubinsteins Bruder Nikolaus, der als achtjähriger Knabe Hoffnungen als Komponist geweckt hatte, wurde wenigstens wie Anton ein ausgezeichneter Pianist, Dirigent und Lehrer. Von seinen Kompositionen ist wenig an die Oeffentlichkeit gedrungen (17 Werke, meist für Klavier). Er starb am 23. März 1881 zu Nizza während eines Kuraufenthaltes.

§ 4. Peter Tschaikoffsky.

Aehnlich wie Anton Rubinstein wird auch Tschaikoffsky gewöhnlich nicht zu den speziellen Vertretern der national-russischen Musik gerechnet, vielmehr als Komponist von Symphonien, Konzerten, Kammermusikwerken rc., die sich in den Konzertprogrammen Deutschlands und des europäischen Westens eingebürgert haben, zu den internationalen Komponisten gezählt. Es ist müßig, über die Berechtigung solcher Unterscheidungen zu streiten. Ohne Zweifel wird nun nach Tschaikoffskys Tod auch Rimsky-Korsakoff, der sein Erbe in den Konzertsälen anzutreten berufen scheint, den gleichen Ehrgeiz entwickeln und für mehr gehalten werden wollen, als für einen russischen Dialektkomponisten. Die historische Betrachtung wird unbekümmert um Verdikte von Cliquen, die schließlich ja nichts zu bestimmen haben, alle Komponisten russischer Geburt, welche der nationalen Volksmusik Beachtung geschenkt und ihr Elemente für ihre

auf höheren Kunstwert Anspruch machenden Schöpfungen entnommen haben, zu den nationalen Komponisten rechnen müssen; dann gehört aber sogar Rubinstein dieser Gruppe an, in viel höherem Grade aber Tschaikoffsky. Auch die Zuspitzung auf eine Unterscheidung von Komponisten, welche aus dem Nationalen heraus eine Musikblüte zu entwickeln streben, der einst die Hegemonie zufallen muß, und solchen, die durch Aneignung der europäischen Musikkultur ihrem Vaterlande die Hegemonie zu übertragen suchen, ist zwecklos, solange von der Erreichuug dieses Ziels noch nicht ernstlich gesprochen werden kann. Für die Geschichtsschreibung ist das einseitige Hervortreten oder gar Hervorsuchen von Idiotismen, welche noch die Merkmale der Halbkultur an sich tragen und mehr oder minder als von der das Gemeine veredelnden Kunst noch nicht ganz durchdrungene naturalistische Roheiten wirken, unzweifelhaft ein Mangel, an dessen Nachweis sie wohl Hoffnungen für die Zukunft anknüpfen kann, dessen Aufbauschung zu Kunstthaten von hoher Bedeutung aber eine arge Verirrung ist. Dahin gehört z. B. die monomanische Kaprizierung auf einen an sich der Kunstmusik nichts weniger als fremden Rhythmus, der nur durch seine obstinate unverrückte Festhaltung zu einem nationalen Charakteristikum wird und je nach dem Tempo und seiner hemmenden oder treibenden Tendenz einen melancholischen oder wild orgiastischen Anstrich bekommt. Es ist noch unvergessen, wie Robert Schumann durch ähnliche, freilich viel gemäßigtere Bildungen frappante Wirkungen erzielte, aber schließlich doch mit denselben den Widerspruch der ästhetischen Kritik hervorrief. Daß es den Russen, Tschechen und Skandinaven ganz ebenso ergehen wird, darf als zweifellos angesehen werden. Am schnellsten wird sich hoffentlich die Wirkung der Barbarismen verbrauchen, welche sich uns als spezifisch russisch oder „asiatisch“ präsentieren in der Gestalt von nur eine grobsinnliche Wirkung hervorbringenden monotonen Rhythmisierungen eines lärmenden Tutti des durch vermehrtes Schlagzeug verstärkten Orchesters; aber auch, wo es ohne allzugroßen Spektakel abgeht, wie z. B. in Dargomyszkis „Kosatschek“, ist doch das durch lange Strecken der Partitur sich gleichförmig hinziehende geistesarme, stumpfsinnige Tothetzen eines Rhythmus ohne Entschädigung auf melodischem und harmonischem Gebiete:



höchstens als getreue Porträtierung eines hypernaiven musikalischen Naturzustandes von bedauerlicher Beschränktheit und Genügsamkeit zu konstatieren; seine immer erneute Schilderung durch Russen und Tschechen kann aber doch nicht dauernd Anspruch erheben, ernst genommen zu werden. Glücklicherweise machen nicht diese negativen Eigenschaften allein das Wesen des slavischen Musikidioms aus, sondern es kann mit Freuden konstatiert werden, daß daneben durch slavische Volksweisen auch positive Anregungen nach Seite einer freieren Behandlung des unleugbar in nachklassischer Zeit in einer ebenfalls sehr stereotypen Viertaktigkeit stecken gebliebenen rhythmischen Aufbaus im Großen gegeben worden sind. Daß diese Elemente, auch die melodischen und harmonischen dem seit 1700 vielleicht allzusehr abgeklärten Tonartwesen der europäischen Kunstmusik widersprechenden aber keineswegs innerer Logik entbehrenden, viel höher anzuschlagen sind, als die angedeuteten banalen Stereotypitäten, bedarf keines Wortes; aber freilich wird ihre Absorption durch die europäische Musik, welche Leute wie Brahms, wenn auch auf Umwegen, in Angriff genommen haben, schneller durchgeführt sein, als denen lieb ist, welche durch diese Abweichungen glauben, eine neue Epoche der Musikgeschichte inaugurieren zu können.

Tschaikoffsky hat mit vollen Händen Anregungen aller Art für eine solche Befruchtung des kunstmäßigen Schaffens durch Versenkung in die Rätsel des Volksmäßigen seiner Nation gespendet; zwar hat er auch dem grobdrähtigen Stockrussentum manchen Tribut gezollt und es fehlt auch in seinen Werken keineswegs an langen Strecken, in denen des geknechteten Geistes „sich drehen in engem Kreise“ zum drastischen Ausdruck kommt, aber seine zart empfindende echte Musikerseele und seine an der musikalischen Weltlitteratur großgezogene Bildung stellt doch diesen Barbarismen eine Fülle von wirklich wertvollen und echt künstlerischen Wirkungen gegenüber, welche zwingen,

ihn wenigstens den bedeutendsten Erscheinungen beizuzählen, welche sich um den engeren Ring der eigentlichen Großmeister unserer Kunst gruppieren. Ein Großmeister aber ist auch er nicht. Wie Anton Rubinstein reflektiert auch Tschaikoffsky Strahlen der einander fernest stehenden Hauptleuchten am Musikhimmel des 19. Jahrhunderts, und auch bei ihm ist der eigene Fonds nicht so bedeutend, daß er ohne solche Zustrahlungen bestände. Ganz besonders ist seine Eigenart durch Schumann beeinflußt; doch wird dieser Einfluß äußerlich oft stark verdeckt durch den Farbenauftrag national-russischer Elemente und die an Berlioz anknüpfende reichere Durcharbeitung der Instrumentierung. Ist doch Tschaikoffsky durch eine ganze Reihe großer Orchesterwerke mit Entschiedenheit in die Reihe der Programmkomponisten getreten (symphonische Dichtungen „Der Sturm" op. 18, „Francesca da Rimini" op. 32, „Manfred" [Symphonie] op. 58, die Phantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia", und „Hamlet" op. 67, Ouvertüre „1812") und auch eine ganze Reihe seiner zahlreichen Klavierkompositionen im kleinen Stil gehören durchaus dem Genre der darstellenden Musik an. Dabei hat aber Tschaikoffsky eine hohe Verehrung für den Genius Mozarts, dem er mit einer seiner vier Orchestersuiten, der auf Mozartsche Themen aufgebauten in G-dur Nro. 4 „Mozartiana" eine sinnige Huldigung darbrachte, wie denn überhaupt der Grundzug seines eigensten Wesens eine fast mädchenhafte Zartheit und ausgesprochener Sinn für Miniatur ist, gegen die das Draufgängertum des Steppenrussen um so greller absticht. Wirklich mit einander verschmelzbar sind diese allzu heterogenen Elemente allerdings nicht und deshalb ist ein einheitlicher Eindruck von Tschaikoffskys Musik im ganzen nicht zu gewinnen.

Peter Tschaikoffsky ist am 25. Dezember 1840 auf dem Hüttenwerk Wotkinsk im Gouvernement Wiätka geboren, studierte ursprünglich die Rechte und trat auch in Staatsdienst, ließ sich aber nicht lange nach Eröffnung des Petersburger Konservatoriums als Schüler in dasselbe aufnehmen und erwählte seitdem die Musik zu seinem ausschließlichen Lebensberuf. Ohne erst viel Zeit mit dem Ringen nach Virtuosität auf irgend einem Instrumente zu verlieren, konzentrierte er sich sogleich speziell auf die Komposition, wirkte aber 1866—77 als Harmonieprofessor am

Konservatorium. Er gab auch selbst eine Harmonielehre heraus und übersetzte Gevaerts (kleine) Instrumentationslehre und Lobes Katechismus der Musik ins Russische. Als seine Kompositionen anfingen, Aufsehen zu erregen, gab er seine Lehrerstellung auf und widmete sich ausschließlich seiner Schaffensthätigkeit, lebte mit mannigfach wechselndem Aufenthalt bald in Rußland, bald in Italien und der Schweiz und hielt sich auch oft längere Zeit in Deutschland auf. Während der letzten Jahre genoß er einen ihm vom Zaren ausgesetzten Ehrengehalt. Der Tod ereilte ihn im besten Mannesalter unerwartet am 6. November 1893 zu Petersburg (Cholera). Tschaikoffsky hat schon früh auch die Komposition für die Bühne in Angriff genommen und dieselbe bis zu seinem Tode nicht aus dem Auge verloren, aber damit dauernden Lorbeer nicht errungen. Von seinen zehn sämtlich auf russische Texte geschriebenen Opern („Der Wojwode" 1869, „Opritschnik" 1874, „Wakula der Schmied" 1876, „Eugen Onegin" 1879, „Die Jungfrau von Orleans" 1881, „Mazeppa" 1882, „Das Pantöffelchen" 1886, „Die Zauberin" 1887, „Piquedame" 1890 und „Yolanthe" 1893) hat nur eine es zu einer Aufführung im Auslande gebracht („Eugen Onegin", 1892 deutsch in Hamburg), sich aber trotz oder wegen ihrer weich lyrischen Haltung nicht behauptet. Auch eine Märchenoper „Schneewittchen" und die Ballette „Schwanensee", „Dornröschen", „Nußknacker" teilten das Schicksal der Opern. Die nachgelassene, in Deutschland erschienene sechste Symphonie Tschaikoffskys („Symphonie pathétique" H-moll op. 74) schien berufen, einen lebhaften Tschaikoffsky-Kultus einzuleiten, da in den Jahren seit 1895 an vielen Orten dieses Werk zur Erinnerung an den kürzlich dahingegangenen Komponisten zur Aufführung kam und durch den guten Eindruck, den es hervorbrachte, auch andere Symphonien desselben ans Licht brachte. Besonders ist auch die fünfte Symphonie (E-moll op. 64) seither öfter gehört worden, während die ersten vier in Deutschland fast ganz unbekannt blieben (I. G-moll op. 13, II. C-dur op. 17, III. D-dur op. 29, IV. F-moll op. 36 [H. Kretschmar zählt in seinem „Führer durch den Konzertsaal", 2. Aufl., irrtümlich die nicht numerierte „Manfred"-Symphonie als vierte Symphonie]). Indessen hat das Interesse für die „Symphonie pathétique" schnell wieder nachgelassen und das für die andern ist nicht gewachsen. Mehr und

mehr bricht sich doch die Erkenntnis Bahn, daß auch Tschaikoffsky die Fähigkeit, im Großen bestimmt zu formen, abging, daß sogar die Einheitlichkeit seiner Orchesterschöpfungen in noch höherem Grade fraglich ist als bei Rubinstein und daß besonders seine Kantilene manchmal Gefahr läuft, ins Triviale zu fallen. Mit Recht erfreut sich aber schon länger seine bis auf den echt russischen Schlußsatz in einem würdevollen einfachen Stile gehaltene Serenade für Streichorchester op. 48 einer freundlichen Aufnahme und auch seine Suiten (op. 43, 53, 55, 61) haben durch hübsche Kleinarbeit hie und da gute Erfolge errungen, obgleich auch in ihnen obstinate Bildungen öfter ihr Wesen treiben. Ergänzend sind noch zu nennen die Orchesterwerke „Capriccio italien“ op. 45, „Ouverture triomphale“ über die dänische Volkshymne op. 15, „Ouverture solennelle“ op. 49, „Slavischer Marsch“ op. 31 und „Krönungsmarsch“ (1883). Die Konzertlitteratur bereicherte Tschaikoffsky mit mehreren wirkungsvollen Werken, deren Beliebtheit auf den Konzertprogrammen noch im Zunehmen ist: dem Violinkonzert in D-dur op. 35, zwei Klavierkonzerten op. 23 B-dur und op. 44 G-moll, einer Phantasie für Klavier und Orchester op. 56 G-moll und einem Capriccio für Cello und Orchester op. 62. Nur klein ist die Zahl der Kammermusikwerke: drei Streichquartette (op. 11, 22, 30), ein Streichsextett (Souvenir de Florence op. 70: zwei Violinen, zwei Violen, zwei Celli), ein Klaviertrio op. 50, zwei Hefte Stücke für Violine mit Klavier (op. 26, 34), Variationen für Cello mit Klavier op. 33. Da Tschaikoffsky wie gesagt eigentlich Kleinkünstler, Miniaturmaler ist, so kann es nicht Wunder nehmen, wenn von allen seinen Kompositionen die in kleinen, knappen Formen gehaltenen am vollkommensten befriedigen, und in den größeren die fesselndsten Momente sich im Episodischen, in zart gehaltenen lyrischen Partien finden. Unter seinen vielen Klaviersachen (nur eine Sonate op. 37, aber 14 Werke mit Charakterstücken aller Art) finden sich eine Menge Nummern von herzgewinnendem Ausdruck, freilich auch echte Russen mit Juchtenstiefeln und Knute. Die Lieder Tschaikoffskys (neun Hefte) sind sämtliche auf russische Texte komponiert (aber zum Teil aus dem Deutschen übertragene von Heine, Goethe u. a.) und zeigen den Komponisten von seiner liebenswürdigsten Seite. Ein Heft Duette (op. 46), zwei Messen (op. 41, 52) und eine Krönungs-

kantate (Soli, Chor und Orchester) vervollständigen den Gesamtbestand seiner Vokalkompositionen. Einen thematischen Katalog der Werke Tschaikoffskys veröffentlichte der Verleger der Mehrzahl derselben P. Jürgenson in Moskau (1897).

§ 5. Die tschechischen Komponisten.

Eine eigentliche Scheide zwischen russischer und tschechischer Musik giebt es zwar nicht, besonders seit der Panslavismus mehr und mehr die Tschechen in die Gesellschaft der Russen zieht und das Bewußtsein der Stammeseinheit mehr auf eine Verwischung als eine Betonung der Unterschiede hindrängt. Das ist gewiß zu bedauern, da die frühere Befruchtung der europäischen Kunstmusik durch die kräftige Naturbegabung der Böhmen fast ganz aufgehört hat, seit dieselben streben, nicht mehr in der allgemeinen Kunst aufzugehen, sondern ihre eigene Sonderkunst auszubilden. Die ursprüngliche Form dieser Anbahnung einer nationalen Musik ist eine gesunde, gegen das fremdländische, besonders das italienische Wesen gerichtete. Wenn auch später einsetzend als in England und Deutschland, so ist doch das Verlangen nach Schaffung einer nationalen Oper in Dänemark, Polen, Rußland und schließlich auch in Böhmen und andern stark mit slavischen Elementen durchsetzten Ländern auf dieselbe durchaus berechtigte Ueberlegung zurückzuführen, daß Aufführungen dramatischer Musikwerke in fremden Sprachen (in Rußland italienisch, französisch, deutsch) nur für Bruchteile des Publikums verständlich sind, Uebersetzungen in die Landessprache auf große Schwierigkeiten stoßen und die innige Beziehung zwischen Text und Musik fälschen, da wohl die Erzeugung der Melodie durch den Text natürlich ist, nicht aber das umgekehrte. Zudem war doch auch die Einsicht auf die Dauer nicht hintanzuhalten, daß, geeignete Textdichtungen vorausgesetzt, die Vokalkomposition auf Texte in der Landessprache das natürliche Mittel ist, die musikalische Produktion der eigenen Nation überhaupt zu heben. Eine beredte Sprache sprach die Geschichte der französischen Musik, welche selbst während der Weltherrschaft der italienischen Oper ihre Selbständigkeit behauptet hatte, weil die Italiener immer nur vorübergehend zum Zwecke der

Anregung zugelassen und nach kurzer Zeit wieder ausgewiesen worden waren. Es konnte nicht ausbleiben, daß auch andere Völker sich auf ihre Sprache besannen und Lieder, Arien und Rezitative aus dieser heraus zu erzeugen verlangten. Diese Bestrebungen liegen noch sehr ferne den separatistischen Hinwendungen auf nationale Traditionen und Archaismen, auf Hervorholen der eigenen Volkslieder und Volkstänze, die zuletzt in ein Kokettieren mit der Unkultur ausarteten. Wollte man nur das Verhängnisvolle dieses letzten Schrittes einsehen! So berechtigt und ehrenwert das Verlangen ist, lyrische und dramatische Gesänge, welche der Nation Kunstgenüsse bieten sollen, aus der eigenen Sprache hervorgehen zu sehen — wobei ein Abschließen gegen die Kunstmusik anderer Völker gar nicht in Frage zu kommen braucht —, so thöricht und beschränkt ist die Idee, aus dürftigen Ueberbleibseln einer auf niederer Stufe der Entwicklung stehen gebliebenen Volksmusik einer vergangenen Zeit heraus eine nationale Kunstblüte schaffen zu wollen. Und welche krasse Inkonsequenz liegt darin, diese schlichten Aeußerungen der musikalischen Volksseele, diese schlichten einstimmigen Gesänge, welche das Volk höchstens mit einer primitiven Begleitung einzelner einfachen Instrumente kennt, mit dem wahnwitzigen theatralischen Pomp eines modernen Berliozschen Orchesters auf den Markt zu bringen! Die Tschechen sind den Petersburger „Novatoren" nicht gerade allzusehr zu Dank dafür verflichtet, daß sie ihnen zu solchem modernen Aufputze ihrer nationalen Weisen den Weg gewiesen haben. Den Begründern der tschechischen nationalen Oper lag, wie gesagt, dergleichen noch gänzlich fern; was sie anstrebten, war zunächst nur die Bühnenfähigkeit der tschechischen Sprache auch in Verbindung mit der Musik. Den Anfang machte F r a n z S ch k r a u p (geb. 3. Juni 1801 zu Wositz bei Pardubitz, gest. 7. Februar 1862 zu Rotterdam), eine echte Musikantennatur, da er noch nach Absolvierung des juristischen Studiums 1827 anstatt in den Staatsdienst, in die zweite Kapellmeisterstelle am städtischen Theater in Prag eintrat, nachdem er bereits am 2. Februar 1826 ein einfaches Singspiel auf tschechischer Textunterlage „Der Drahtbinder" auf die Bühne gebracht hatte; derselbe brachte als Kapellmeister noch die größer angelegten Opern „Udalrich und Bozena" (1828) und „Libussas Hochzeit" (1835). Doch blieben seine Versuche für lange vereinzelt, und Schkraup selbst,

der 1837—57 das Amt des ersten Kapellmeisters am ständischen Theater in Prag versah, scheint über seine Jugendversuche zur Tagesordnung übergegangen zu sein, da er dieselben nicht fortsetzte und vielmehr seine Kraft an die weitere Hebung des deutschen Repertoirs wandte (bis zu Wagners „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“). 1860 ging er als Kapellmeister an die deutsche Oper in Rotterdam, wo er sein Leben beschloß. Erst 1862 erhielt durch den Bau eines interimistischen „Böhmischen Nationaltheaters“ die nationale Bühnenkomposition einen neuen Sporn. Doch dauerte es immer noch einige Jahre, bis bemerkenswerte Resultate sich zeigten. Franz Skuhersky (geb. 31. Juli 1830 zu Opočno in Böhmen, gest. 19. August 1892 zu Budweis) schrieb als Theaterkapellmeister in Innsbruck seine ersten Opern „Wladimir“ und „Lora“ auf deutsche Texte und die Prager Aufführungen derselben 1863 bezw. 1868 erforderten erst eine Uebersetzung der Texte (Skuhersky wurde 1868 als Nachfolger Krejčis Direktor der Prager Organistenschule) und brachte noch eine Oper „General“ auf tschechischen Text. Dagegen sind die Opern von Karl Schebor (geb. 13. August 1843 zu Brandeis) „Die Templer in Mähren“ (1865), „Drahomira“ (1867), „Die Hussitenbraut“ (1868), „Blanka“ (1870) und „Die vereitelte Hochzeit“ (1878), sämtlich auf böhmische Texte komponiert. Auch Wilhelm Blodek (1834—74) mit seiner Oper „Im Brunnen“ (1867), Johann Nepomuk Schkraup (1811—92, der jüngere Bruder Fr. Schkraups) mit „Die Schweden in Prag“ (1867), der auch als Verfasser guter Kammermusikwerke (Streichquartette) schätzbare Karl Bendl (geb. 16. April 1838 in Prag, gest. daselbst 16. September 1897) mit „Lejla“ (1868), der bis 1895 ein halbes Dutzend andere folgten, und Joseph Rozkosny (geb. 22. September 1833 zu Prag), der seit 1870 acht Opern herausbrachte, (die erste „Nikolaus“, die letzte „Stoja“, die erfolgreichste „Die Moldaunixe“ [„St. Johannis-Stromschnelle“]), gehören zu den Schöpfern der böhmischen Nationaloper. Tritt bei diesen allen gelegentlich, angeregt durch die nationalen Sujets, auch bereits nationales Wesen in der lokalen Charakteristik mittels Heranziehung von Volksweisen und Tänzen hervor, so wird dagegen Friedrich Smetana zum ersten Repräsentanten der böhmischen Musik in der Welt, da derselbe nicht nur als Komponist von Opern auf tschechische Texte, sondern auch als Instrumental-

komponist eine spezifisch nationale Richtung zur Geltung bringt und dieselbe in die Konzertsäle Europas einführt. Friedrich Smetana ist am 2. März 1824 zu Leitomischl geboren und starb 12. Mai 1884 in der Irrenanstalt zu Prag. Derselbe war Klavier- und Kompositionsschüler von Proksch, auch von Liszt, wirkte zuerst in Gothenburg als Dirigent, von 1866—74 aber, wo er wegen gänzlichen Verlusts des Gehörs sein Amt niederlegen mußte, als Kapellmeister am Nationaltheater zu Prag, für das er acht Opern schrieb, die zu dem wertvollsten Bestande des böhmischen Repertoires gehören und von denen die erste „Die verkaufte Braut" (1866), eine der ersten böhmischen Opern überhaupt, auch den Weg ins Ausland gefunden hat. Noch 1866 folgten „Die Brandenburger in Böhmen", 1868 „Dalibor", 1874 „Zwei Witwen", 1876 „Der Kuß", 1878 „Das Geheimnis", 1881 „Libussa", 1882 „Die Teufelswand". Der Instrumentalkomponist Smetana zeigt, wo er national charakterisierend auftritt, die angedeuteten Einseitigkeiten, aber mit Mäßigung („Mein Vaterland" [Ma Vlást], ein Cyklus von sechs symphonischen Dichtungen: „Moldau", „Visegrad", „Sarka", „Aus Böhmens Hain und Flur", „Tabor", „Blanik", „Prager Karneval" für Orchester, böhmische Nationaltänze für Klavier). Als Anhänger der Berlioz-Lisztschen Richtung dokumentierte er sich auch in den weiteren symphonischen Dichtungen „Wallensteins Lager", „Richard III." und „Hakon Jarl", auch in dem ersten seiner beiden Streichquartette (E-moll „Aus meinem Leben", mit dem Versuch, das tragische Geschick des Verlustes des Gehörs [1871] musikalisch zu versinnlichen). Ein Klaviertrio, eine Triumphsymphonie, ein Festmarsch zur Shakespearefeier, einige Chorlieder und eine Anzahl Klaviersachen ergänzen das Gesamtbild seines Schaffens. Das Antlitz des Komponisten Smetana ist ein freundliches, auch seine Melancholie ist nicht tief und sein Tschechentum wirkt nicht prätentiös; man darf nicht gewaltige Erschütterungen von seinen Schöpfungen erwarten, wohl aber wird man eine gefällig bildende Hand finden. Eine Lebensbild des Komponisten schrieb B. Wellek (1895).

Mehr zu den deutschen als den böhmischen Komponisten zählt eigentlich Theodor Bradsky, geb. 17. Januar 1833 zu Rakonitz in Böhmen, gest. daselbst 10. August 1881, der zwar seine Ausbildung in Prag erhielt, aber in Berlin Mitglied des Dom-

chors wurde und als Gesanglehrer zu Ansehen kam, auch 1874 zum Hofkomponisten des Prinzen Georg von Preußen ernannt wurde, zu dessen „Jolanthe“ er die Musik schrieb. Am bekanntesten wurde er durch deutsche und böhmische Lieder und Chorlieder, schrieb aber auch Opern („Roswitha“ Dessau 1860, „Jarmila“ Prag [deutsches Theater] 1879 und „Der Rattenfänger von Hameln“ Berlin 1881).

Zu den namhaftesten Komponisten böhmischer Abstammung gehört Eduard Naprawnik, geb. 24. August 1839 zu Beist bei Königgrätz. Da derselbe sogleich nach Abschluß seiner musikalischen Studien 1861 als Privatkapellmeister des Fürsten Jussupoff nach Petersburg kam und dort dauernd blieb, zunächst als zweiter, seit 1869 aber als erster Kapellmeister der russischen Oper, so verkörpert sich in seiner Person sozusagen die innerliche Identität der tschechisch-nationalen und der russisch-nationalen Musik. Mit der symphonischen Dichtung „Der Dämon“ (nach Lermontoffs Gedicht) stellt er sich direkt neben die russischen Novatoren; auch von seinen vier Opern sind zwei durchaus zur russischen Musik zu rechnen: „Die Bewohner von Nischnij-Nowgorod“ (1869) und „Dubroffsky“ (1865), ebenso seine Lieder. Mit seinen Kammermusikwerken (ein Trio, mehrere Quartette) und einer Phantasie für Klavier und Orchester steht er mehr auf dem Boden der internationalen Musikbildung. Mehr als Dirigent denn als Komponist wirkt für die böhmische Nationalmusik Adalbert Hřimaly, geb. 30. Juli 1842 zu Pilsen, 1868—73 Kapellmeister am böhmischen Landestheater zu Prag, 1873 am deutschen Theater daselbst, seit 1875 Direktor des Musikvereins und der Musikschule zu Czernowitz i. d. Bukowina. Seine böhmische Oper „Der verzauberte Prinz“ (1870) fand dauernd großen Beifall. Joseph Neschwera, geb. 24. Oktober 1842 bei Horowitz, jetzt Domkapellmeister in Olmütz, ist besonders Kirchenkomponist (Messen), schrieb aber auch Kammermusik, Orchestersuiten und die Opern „Perdita“ (1897) und „Waldeslust“ (1898).

Aus der jüngeren Generation der tschechischen Komponisten tritt imponierend durch seinen Fleiß und die Quantität seiner in die Oeffentlichkeit gebrachten Werke Zdenko Fibich hervor, der 1859 zu Seborschütz bei Tschaslau geboren ist und zu Prag, am Leipziger Konservatorium und durch Vincenz Lachner in Mannheim gebildet, seit 1876 in Prag lebend, zunächst Musikdirektor am Nationaltheater

und 1878 Chordirektor der russischen Kirche wurde. Mit Werken aller Art, Opern („Bukowin“ 1870, „Blanik“ 1881, „Die Braut von Messina“ 1884, Trilogie „Hippodamia“ 1890—91, „Heddy“ 1896, „Sarka“ 1898), einer Reihe symphonischer Dichtungen („Othello“, „Toman und die Nymphe“, „Frühling“, „Am Abend“ u. s. w.), drei Symphonien, mehreren Ouvertüren, einer Orchestersuite, Kammermusikwerken (Quintett op. 42 für Klavier, Violine, Cello, Klarinette und Horn, Klavierquartett), Chorliedern, einer Frühlingsromanze für gemischten Chor und Orchester, vielen Klavierstücken 2c., hat Fibich sich als eine warmblütige Musikernatur bewiesen, der nur alle strenge Zucht fehlt. Ein mosaikartiges Zusammensetzen der vielfach ausdrucksvollen und von Energie erfüllten Gedanken, die er aber nicht aus einander zu entwickeln und mit einander zu verstricken vermag, die vielmehr zusammenhanglos neben einander treten und sogar manchmal nicht zur Kontrastierung geeignet sind, desgleichen ein willkürliches Herumspringen der Modulation, das einen starken Mangel an innerer Logik bekundet, stempeln Fibich durchaus zu einem Komponisten, der wohl Impulse, auch Empfindung und Phantasie hat, dem aber wirkliche Gestaltungskraft abgeht. Zu den begabteren jüngeren Vertretern der tschechischen Musik gehört auch Heinrich von Káan, geb. 29. Mai 1852 zu Tarnopol in Galizien, Schüler von Blodek und Skuhersky, seit 1890 Klavierlehrer am Prager Konservatorium (symphonische Dichtung „Sakuntala“, Orchestersuiten, Frühlings-Eklogen für Orchester, Ballett „Bajazzja“, Trio u. s. w.)

§ 6. Anton Dworschak.

Ohne Frage die bedeutsamste Persönlichkeit unter den tschechischen Komponisten ist Anton Dworschak (Dvořak). Zwar zwingt auch seine Musik oft genug zur Anlegung eines anderen Maßstabes, als des sonst für Kunstwerke höheren Ranges üblichen; rhythmische und melodische Monomanien von nicht endenwollender Ausdehnung stellen die Geduld des gebildeten Hörers oft auf eine harte Probe und sogar grobe Verstöße gegen die primitiven Satzregeln müssen mit in Kauf genommen werden; aber es steckt doch in diesem nur halbkultivierten Wesen eine imponierende Willenskraft, ein wirklicher Zug

ins Große, Dworschak versteht doch fortzuspinnen und zu steigern. Freilich heiß geht's her, wenn der Höhepunkt erreicht ist, und selbst die Russen verstehen sich kaum so auf das Dreinschlagen wie dieser Tscheche. Während Glinka, die Jungrussen und auch Smetana durch Liszt und den Allgemeinen deutschen Musikverein im Auslande bekannt gemacht wurden, verdankt Dworschak die schnelle Verbreitung seiner Werke besonders Johannes Brahms und durch dessen Vermittelung Hans von Bülow. Die Urwüchsigkeit von Dworschaks Talent mutete trotz aller Auswüchse Brahms erfrischend an und beide Komponisten waren durch Freundschaft mit einander verbunden, so divergierend auch die Richtung ihres Schaffens sich darstellt.

Anton Dworschak ist am 8. September 1841 zu Mühlhausen bei Kralup in Böhmen als Sohn eines Gastwirts und Fleischermeisters geboren und sollte eigentlich die Metzgerei erlernen, setzte aber den väterlichen Wünschen Widerstand entgegen und wanderte 1857 nach Prag, um sich ganz der Musik zu widmen. Als Geiger in einem Orchester niederen Ranges verdiente er sich seinen Unterhalt, während er die Prager Organistenschule besuchte. 1862 erhielt er eine Anstellung als Bratschist im Orchester des neu eröffneten Nationaltheaters, komponierte aber in der Stille fleißig, kräftig angeregt durch die Kompositionen seines Kapellmeisters Smetana und war mit einem Schlage eine angesehene Persönlichkeit, als 1873 ein Hymnus für Chor und Orchester mit großem Erfolge zur Aufführung gelangte („Die Erben des weißen Berges“ op. 4 [umgearbeitet op. 31]). In demselben Jahre erlangte er Anstellung als Organist an der Adalbertskirche, gab das Orchesterspiel auf, verheiratete sich und ergänzte das für seinen Unterhalt Fehlende durch Privatunterricht. Allmählich kamen nun mehr Kompositionen von ihm zum Vortrag und als 1874 auch eine Oper „Der König und der Köhler“ im Nationaltheater glänzend reussierte, bewilligte ihm das Kultusministerium einen Ehrengehalt von 500 Gulden, der 1875 noch erhöht wurde. Da seit 1877 Johannes Brahms dem Komitee angehörte, das die Würdigkeit der mit solchen Subventionen bedachten zu überwachen hatte, so wurde dieser auf Dworschaks Talent aufmerksam (zuerst durch die Gesangsduette „Klänge aus Mähren“) und empfahl ihm seinen Verleger Fritz Simrock. Dieser bestellte die „Slavischen Tänze“ (op. 46, für Klavier zu vier Händen) bei

Dworschak, welche seine Musik zuerst in weitere Kreise trugen und den Verleger zur Herausgabe von Werken aller Art, die er fertig liegen hatte, ermutigten.

Das Prager Nationaltheater brachte in der Folge noch eine Anzahl weiterer böhmischen Opern („Wanda“ 1876, „Der Bauer ein Schelm“ 1878, „Der Dickschädel“ 1881, „Dimitrij“ 1882, „Jakobin“ 1889, „Der Teufel und die wilde Käthe“ 1899), von denen aber nur eine („Der Bauer ein Schelm“) auch über eine Reihe deutscher Theater ging. Dworschak zählte bereits 32 Jahre als er 1873 zuerst als Komponist Aufmerksamkeit erregte, und 36, als Brahms ihn Simrock empfahl. Dadurch erklärt sich, daß eine Reihe Orchesterwerke, die in diesen Jahren in Prag zur Aufführung gekommen sind, unter den veröffentlichten sich nicht befinden. Wenn Dworschak an seinen Werken nicht ängstlich feilte und besserte, sondern sie lieber gleich noch einmal ganz neu schrieb, so z. B. seine Oper „Der König und der Köhler“, die er nach der ersten Probe gänzlich umgoß, so hat er doch nachweislich viele Werke unterdrückt und vernichtet. Als nationaler Komponist im engeren Sinne, d. h. Bearbeiter nationaler Weisen trat Dworschak außer den erwähnten „Slavischen Tänzen“, denen als op. 72 „Neue slavische Tänze“ für Orchester folgten, sowie den drei „Slavischen Rhapsodien“ für Orchester op. 45, einigen einzeln herausgegebenen Dumkas und Furianten (op. 12, 35, 42 für Klavier) auch besonders mit seinen Symphonien auf, denen er als Mittelsätze die (freilich nicht speziell böhmische, sondern überhaupt südslavische) „Dumka“ (Elegie) und den stürmischen, galoppartigen „Furiant“ einverleibte. Es muß aber betont werden, daß Dworschak sich keineswegs darauf versteifte, „böhmische Musik“ schreiben zu wollen, daß er aber eine so ausgesprochene, im Nationalen wurzelnde Eigenart besitzt, daß er auch ohne besondere Absicht seinen Werken den Stempel des Individuellen und damit des Nationalen aufdrückt. Derselbe Geist lebt daher in seinen sich an die Form der Klassiker haltenden fünf Symphonien (F-dur op. 24 [auch als op. 76, 1875 geschrieben] D-dur op. 60, D-moll op. 70, G-dur op. 88 und „Aus der neuen Welt“ [op. 95, 1896]), seinen Ouvertüren („Mein Heim“ op. 62, „Hussitzka“ op. 77, „Karneval“, „Othello“), dem Scherzo capriccioso für Orchester op. 66, seiner Suite für

kleines Orchester op. 39, den symphonischen Variationen op. 40 und op. 78, den drei kleinen symphonischen Dichtungen op. 107 bis 109: „Der Wassermann", „Die Mittagshexe" und „Das goldene Spinnrad", den „Serenaden" op. 22 E-dur (für Streichorchester) und op. 44 (für Blasinstrumente mit Cello und Kontrabaß), seinen Konzerten (Klavierkonzert op. 33, Violinkonzert op. 53, Violinromanze mit Orchester op. 11, Mazurka für Violine und Orchester op. 49, Cellokonzert op. 104) und seinen Kammermusikwerken (9 Streichquartette: op. 16 A-moll, op. 27 E-dur, op. 34 D-moll, op. 51 Es-dur, op. 61 C-dur, op. 80 E-dur, op. 96 F-dur, op. 105 As-dur und op. 106 Es-dur; 3 Streichquintette: op. 18 G-dur, op. 77 G-dur, op. 97 Es-dur; Streichsextett op. 48 A-dur, Streichtrio op. 74 [2 Violinen und Viola], Violinsonate op. 57; 3 Klaviertrios: op. 21 B-dur, op. 26 G-moll, op. 65 F-moll; 2 Klavierquartette op. 23 D-dur und op. 87 Es-dur, Klavierquintett op. 81 A-dur, dazu „Ballade" für Klavier und Violine op. 15, Romantische Stücke für Klavier und Violine op. 75, Bagatelle für Harmonium [Klavier], 2 Violinen und Cello op. 47), auch den „Legenden" op. 59 (ursprünglich für Klavier zu vier Händen, aber auch für Orchester bearbeitet), den vierhändigen Klavierstücken „Aus dem Böhmerwalde" op. 68. Aber auch als Vokalkomponist nimmt Dworschak eine bedeutende Stellung ein. Außer einer größeren Anzahl von Liedern (op. 2, 3, 5 [Ballade „Das Waisenkind"], 6 [serbische Lieder], 7 [böhmische Lieder], 31, 50 [neugriechische Lieder], 55 [Zigeunerlieder], 73 [Im Volkston]) und Duetten (op. 20, 32 [Klänge aus Mähren], 38), schrieb er drei lateinische Hymnen für eine Stimme mit Orgel op. 19, eine „Hymne der böhmischen Landleute" für gemischten Chor mit Klavier zu vier Händen, Chorlieder für gemischte Stimmen (op. 29, 43 [mit Klavier zu 4 Händen], 63 [„In der Natur"] und Psalm 149 für Chor und Orchester. Größeres Aufsehen machte sein unter Aufgebot seines kontrapunktischen Könnens mit großer Sorgfalt gearbeitetes, groß angelegtes und meisterlich durchgeführtes „Stabat Mater" op. 58 für Soli, Chor und Orchester, das bereits 1876 geschrieben, aber erst 1881 veröffentlicht wurde. Durch dieses Werk wurde Dworschak in London bekannt; dasselbe wurde 1883 durch die Musical Society aufgeführt, zur Leitung der Wiederholung in der Albertshalle

wurde der Komponist zitiert, der es auch auf dem Musikfest in Worcester dirigierte. Das alte Interesse der Engländer für die große Chorkomposition bewährt sich auch bis in die neueste Zeit und hat eine ganze Reihe ausländischer Komponisten (Bruch, Gounod) zu Chorwerken angeregt. Dworschak schrieb nun auf spezielle Aufforderung für das Musikfest in Birmingham 1885 das Chorwerk „Die Gespensterbraut“ („The spectre's bride“) und für das Musikfest zu Leeds 1886 das Oratorium „St. Ludmila“. Begreiflicherweise gelang ihm die Komposition der romantischen ‚Gespensterbraut‘ (nach Bürgers „Lenore“ in böhmischer Umdichtung von K. J. Erben) besser als das Oratorium, in dem er sich der englischen Vorliebe für Händels Manier anzubequemen suchte; zu ferneren Engagements dieser Art kam es daher nicht. Dworschak hatte, als sein Ruf als Komponist seinen Unterricht begehrt machte, eine Professur am Prager Konservatorium angenommen. 1892 vertauschte er dieselbe mit der einträglicheren Direktorstelle des „National Conservatorio“ zu New York, legte dieselbe aber 1895 wieder nieder und kehrte in seine Prager Stellung zurück. Wenn auch Dworschaks Kunstschaffen nicht einwandsfrei ist, so hat doch seine Nation ein Recht, auf ihn stolz zu sein; er steht neben Tschaikoffsky als einer derjenigen Vertreter des slavischen Elements in der Komposition, welche den rechten Weg gewiesen haben, auf dem dermaleinst ein Uebergehen der Führung vom Westen Europas auf den Osten möglich werden kann, nämlich in dem Einsetzen der eigenen Individualität beim Schaffen, nicht im Gegensatz zur Weltlitteratur, sondern von dem Boden dieser aus.

§ 7. Die nordischen Komponisten.

Wie die slavischen, so haben auch die skandinavischen Völker sich erst neuerlich auf ihre eigene Musikbegabung besonnen, während sie früher besonders deutsche Musiker als Komponisten und Dirigenten heranzogen. So finden wir in Kopenhagen 1787—94 als Hofkapellmeister Joh. Alb. Peter Schulz, der auch in dieser Zeit einige dänische Singspiele schrieb („Das Erntefest“ 1790, „Das Opfer der Nymphen“ 1791, „Der Einzug“ 1793). Als Schulz aus

Gesundheitsrücksichten zurücktrat, empfahl er als seinen Nachfolger Friedr. Ludw. Aemilius Kunzen (geb. 24. Sept. 1761 zu Lübeck, gest. 28. Jan. 1817 zu Kopenhagen), dessen Oper „Holger Danske“ ([Oberon] auch mit dänischem Text von Baggesen) bereits 1789 großen Beifall gefunden hatte, und der nun noch eine Anzahl neuer dänischen Opern brachte („Hemmeligheden“ 1796, „Dragedukken“ 1797, „Erik Ejegod“ 1798). Auch Chr. Ernst Friedr. Weyse, geb. 5. März 1774 zu Altona, gest. 8. Oktober 1842 zu Kopenhagen, ein Schüler von Peter Schulz und seinerseits Lehrer Gades, ist ja deutscher Abstammung (dänische Opern „Sovedrikken“ 1809, „Faruk“ 1812, „Ludlans Höhle“ 1816, „Floribella“ 1825, „Ein Abenteuer im Königsgarten“ 1827, „Das Fest in Kenilworth“ 1836). Weyse war auch als Komponist von Instrumentalmusik (Schauspielmusiken, Ouvertüren, eine Symphonie, Klaviersonaten &c.) angesehen*). Auch der heute nur noch in seinen Sonatinen lebende Friedrich Kuhlau, geboren 11. September 1786 zu Uelzen bei Hannover, gestorben 12. März 1832 zu Lyngbye bei Kopenhagen, der sich 1810 der französischen Konskription durch die Flucht nach Kopenhagen entzog, gehört zu den Schöpfern der dänischen Oper („Die Räuberburg“ [Oehlenschläger] 1814, „Die Zauberharfe“ [Baggesen] 1817, „Elisa“ [Boye] 1820, „Shakespeare“ [Boye] 1826, „Hugo und Adelheid“ [Boye] 1827, „Lulu“ [Güntelberg] 1824, „Elverhoe“ [Heiberg] 1828 und „Die Drillingsbrüder von Damaskus“ [Oehlenschläger] 1830). Kuhlaus Kammermusik und seine brillanten Klaviersachen sind veraltet**). Der erste namhafte dänische Komponist dänischer Abstammung ist Andres Peter Berggreen, geboren 2. März 1801 zu Kopenhagen, gestorben 9. November 1880 daselbst (Oper „Billedet og Busten“ 1832, Musik zu mehreren Dramen Oehlenschlägers, patriotischen Gesängen, Sammlung von Volksgesängen &c.). Auch Berggreen war einer der Lehrer Gades. Erst mit Johann Peter Emil Hartmann, geboren 14. Mai 1805 zu Kopenhagen (einer ursprünglich deutschen Familie entstammend), gestorben 10. März 1900 zu Kopenhagen, tritt aber deutlich das Bewußtwerden nordischer Eigenart in der Komposition hervor, wenn auch noch nicht so

*) Vgl. sein von A. P. Bergreen geschriebenes Lebensbild (1875).
**) Vgl. K. Thrane, „Friedrich Kuhlau“ (1866).

bestimmt wie bei Gade (vgl. S. 270 ff.) und weit entfernt von der Aufdringlichkeit der nach-Gadeschen Skandinavier. Das Aufblühen der romantischen Richtung in Deutschland weckte aber auch bei den dänischen Komponisten den Sinn für Naturpoesie und brachte damit ganz von selbst eine eigenartige Färbung in ihre Werke. Hartmann schrieb die Opern: „Der Rabe" (1832), „Die goldenen Hörner" (1832), „Die Korsen" (1835), „Die kleine Christine" (1846), mehrere Schauspielmusiken, Symphonien, Ouvertüren, ein Violinkonzert, eine Kantate zur Totenfeier Thorwaldsens, viele Lieder, Klaviersachen 2c. 1840—91 war er Direktor des Kopenhagener Konservatoriums; Gade war sein Schwiegersohn. Neben den zweifellos hervorragendsten dänischen Komponisten Gade, dessen wir an anderer Stelle ausführlich gedacht (S. 270 ff.), treten zunächst noch Peter Arnold Heise (1830—1879), der ein geschätzter Vokalkomponist war (Oper „König und Marschall" 1878, mehrere Schauspielmusiken, Chorwerke, Männerchöre 2c.) und Hartmanns Sohn Emil Hartmann jr., geboren 21. Februar 1836 zu Kopenhagen, gestorben 18. Juli 1898 daselbst, der zunächst Organistenstellen bekleidete, dann lange ohne Anstellung lebte, 1891 aber Gades Nachfolge als Dirigent des Kopenhagener Musikvereins übernahm. Der jüngere Hartmann betont bewußt das skandinavisch-nationale Element („Nordische Volkstänze" für Orchester, Orchestersuite „Skandinavische Volksmusik", „Lieder und Weisen im nordischen Volkston", Ouvertüre „Eine nordische Heerfahrt"), hält sich aber zumeist an die überkommenen Formen (drei Symphonien: Es-dur, A-dur [Aus der Ritterzeit], D-dur; „Ein Karnevalsfest" op. 32, Tanzsuite op. 39, Violinkonzert op. 19, Cellokonzert op. 26, Serenade für acht Blasinstrumente und Kontrabaß op. 33, Serenade für Klarinette und vier Streichinstrumente op. 8, Klaviertrio op. 10, Trioserenade op. 24, Streichquartett op. 38 u. s. w.). Er schrieb auch mehrere dänische Opern („Die Erlenmädchen" 1867, „Die Korsikaner" 1873, „Runenzauber" [Dresden 1896]). Obgleich er selbst zur Verbreitung seiner Werke vielfach Konzerte in Deutschland veranstaltete, hat Hartmann doch keine feste Position errungen, da ihm eigentliche Originalität mangelt, worüber geschickte Mache nicht hinwegzutäuschen vermag; trotz der Heranziehung nordischer Melodien und Manieren gelingt es Hartmann doch nicht,

den wirkungskräftigen poetischen Zauber zu erzeugen, welchen das wahre Genie ungewollt ausübt.

Ebenfalls dem Hartmann-Gadeschen Kreise nahestehend ist August Winding, geboren 24. März 1835 zu Taars auf Laaland, gestorben 16. Juni 1899 zu Kopenhagen, wie Gade ein Schwiegersohn J. P. E. Hartmanns und 1891 dessen Nachfolger als Mitdirektor des Kopenhagener Konservatoriums. Winding war ein vortrefflicher Klavierspieler (als solcher Schüler von K. Reinecke und Alex. Dreyschock) und ein hochachtbarer, prätentiösem Wesen fremder Komponist. Der Oper blieb er fern, hat aber eine Reihe guter Orchesterwerke (Ouvertüre zu einer nordischen Tragödie op. 7, Konzertouvertüre D-moll op. 14, Symphonie D-moll, Konzertallegro für Klavier und Orchester op. 29, Klavierkonzert op. 16) und Kammermusikwerke (Streichquartett op. 23, Violinsonaten op. 5 und op. 35, Phantasiestücke für Klarinette und Klavier op. 19), sowie eine große Zahl Klaviersachen (Charakterstücke, Etüden, auch vierhändige Stücke) und ein- und mehrstimmige Gesänge geschrieben. Von den jüngeren dänischen Komponisten ist Asger Hamerik (eigentlich Hammerich), geboren 8. April 1843 zu Kopenhagen, der nationalen Bewegung nur mit fünf „Nordischen Suiten" näher getreten, hat sich aber im übrigen seiner Heimat und ihrer Musik mehr und mehr entfremdet. Hamerik war Schüler des tüchtigen Organisten und Kirchenkomponisten Hans Matthisson-Hansen (1807—1890), sowie Gades und des durch gute Etüden (Etudes poésies) bekannten Pianisten Ernst Haberbier (1813—1868); verließ aber schon 1862 die Heimat und studierte zunächst unter Bülow in Berlin, lebte seit 1864 längere Zeit in Paris, wo er sich Berlioz anschloß und 1868 auf der Weltausstellung eine preisgekrönte Friedenshymne mit Monstre-Besetzung (u. a. 2 Orgeln, 14 Harfen und 4 Glocken) zur Aufführung brachte. 1869 ging er nach Italien und brachte in Mailand eine italienische Oper „La vendetta", wandte sich dann aber nach Amerika und war von 1871 bis 1898 Direktor der Musikabteilung des Peabody-Instituts zu Baltimore. Jetzt lebt er zu Kopenhagen. Entsprechend den mancherlei Wandlungen seines Bildungsganges zeigt Hameriks Musik keinen individuellen Charakter, sondern schwankt zwischen klassizistischen Tendenzen und modernstem Wesen haltlos hin und her. Der großen

Formen, welche er mit Vorliebe und ostentativer Prätension bearbeitet, ist er nicht mächtig, und es ist deshalb keineswegs eine Verkennung eines Genies, wenn seine Werke keine Verbreitung gefunden haben. Von mehreren Opern, die er noch geschrieben, ist keine zur Aufführung gelangt. Seine Chorwerke „Jüdische Trilogie" und „Christliche Trilogie" haben einzelne Aufführungen erlebt, sind aber zurückgelegt worden; das gleiche Schicksal erfuhr sein Requiem für sechsstimmigen Chor mit Orchester und seine fünf, stolze Namen tragenden Symphonien (I. F-dur S. poétique [1880], II. C-moll S. tragique, III. E-dur S. lyrique, IV. C-dur S. majestueuse, V. G-moll S. sérieuse), sowie mehrere Kantaten, seine Phantasie für Cello und Orchester, seine „Oper ohne Worte" für Klavier ꝛc. Ein bescheidener Künstler ist Ludwig Schytte, geboren 20. April 1848 zu Aarhus, gleich Winding Schüler Gades und des tüchtigen Pianisten Anton Rée (1820—1886), sowie von dessen Nachfolger als Lehrer am Kopenhagener Konservatorium Edmund Neupert (1842 bis 1888, Komponist gediegener Klavier-Etüden), seit 1885 als geschätzter Lehrer in Wien lebend (Klavierkonzert op. 28, dramatische Scene „Hero", Klaviersonate B-dur op. 53, Konzert-Etüden op. 48, viele Charakterstücke auch zu vier Händen, Lieder ꝛc.). Auch Otto Malling, geboren 1848 zu Kopenhagen, Schüler Gades und Hartmanns, seit Windings Tod Mitdirektor des Kopenhagener Konservatoriums, ist als begabter Komponist hervorgetreten (Symphonie D-moll, Phantasie für Violine und Orchester, Konzertouvertüre u. a.), ebenso Viktor Bendix, geboren 17. Mai 1851 zu Kopenhagen, ein Schüler Gades und Windings (symphonische Dichtungen „Fjeldstigning", „Sommmerklänge aus Südrußland", Klavierkonzert, Lustspielouvertüre, der 7. Psalm mit Orchester, Kammermusikwerke), sowie Alfred Tofft, geboren 2. Januar 1865 zu Kopenhagen, Schüler des Organisten J. H. Nebelong (geb. 1847) und des Musikdirektors G. K. Bohlmann, (geb. 1838, u. a. Komponist einer Ouvertüre „Wikingerfahrt"). Tofft ist bisher nur als Vokalkomponist hervorgetreten (Lieder op. 2, 4, 5) und hat mit einer Oper „Vifandaka" 1898 in Kopenhagen großen Erfolg gehabt. Speziell als Komponist für Flöte hat der Flötenvirtuose Joachim Andersen, geboren 29. Mai 1847 zu Kopenhagen Weltruf erlangt (Etüden, Konzertstücke mit Orchester und Vortragsstücke aller Art mit Klavier);

Andersen war 1881 ff. erster Flötist und stellvertretender Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters und übernahm 1893 die Direktion des Palais-Orchesters zu Kopenhagen. Zu den gediegensten Orgelmeistern Dänemarks zählt Karl Attrup, geboren 4. März 1848 zu Kopenhagen, gestorben 5. Oktober 1892 daselbst, ein Schüler Gades und 1869 dessen Nachfolger als Orgellehrer am Konservatorium (instruktive Orgelsachen). Hoffnung erweckte auch L. Chr. August Glaß, geboren 23. März 1864 zu Kopenhagen, Sohn und Schüler des als Organist und Klavier-Komponist geschätzten Chr. Hendrik Glaß (geb. 18. Mai 1821 zu Kopenhagen), der seine Studien am Brüsseler Konservatorium fortsetzte (Orchestersuite). Auch der Cellist Robert Hansen, geboren 1860 zu Kopenhagen, fiel durch einige Kammermusik- und Orchesterwerke auf. Speziell als Opernkomponist machte in neuester Zeit noch August Enna von sich reden, der von einem unter Napoleon dienenden Italiener abstammend, am 13. Mai 1860 zu Nakskow auf Laaland geboren wurde, sich autodidaktisch zum Musiker bildete und als Mitglied untergeordneter Orchester sich allmählich Partiturenkenntnis und Bühnenroutine erwarb. Schließlich wurde Gade auf ihn aufmerksam und verschaffte ihm das Ancker'sche Stipendium zum Studium in Deutschland (1888—89). 1892 machte seine Oper „Die Hexe" (nach Arthur Fitger) im Kopenhagener kgl. Opernhause großes Aufsehen und verbreitete sich auch in Deutschland. Leider blieben aber die weiter folgenden Stücke hinter den hochgespannten Erwartungen zurück (große Oper „Kleopatra" 1896, Märchenoper „Das Streichholzmädel" 1897).

Nächst Dänemark rührte sich zuerst auch Schweden, dessen erste musikalische Repräsentanten Johann Friedrich Berwald (1787 bis 1861), Schüler Abt Voglers, 1834 Hofkomponist in Stockholm und sein Neffe Franz Berwald (1796—1868), Direktor des Konservatoriums in Stockholm, nur wenig komponiert und noch weniger herausgegeben haben, während Adolf Frederick Lindblad (1801—1878) besonders mit national gefärbten Liedern durch seine Schülerin Jenny Lind bekannt wurde, auch 1839 im Gewandhause zu Leipzig eine Symphonie zur Aufführung brachte. Ihm folgte Ivar Hallstroem, geboren 5. Juni 1826 zu Stockholm, 1861 Lindblads Nachfolger als Direktor des Stockholmer Konservatoriums.

1860 wurde sein Chorwerk „Die Blumen“ vom Stockholmer Musikverein preisgekrönt; besonders wurde er aber in seinem Vaterlande wegen seiner nationale Eigenart in Harmonie und Rhythmus ausprägenden Opern hoch gestellt („Herzog Magnus“ 1867, „Der Bergkönig“ 1874, „Die Gnomenbraut“ 1875, „Wikingerfahrt“ 1877, „Nyaga“ 1885 und „Per Swinaherde“ 1887). August Johann Södermann (1832—76), seit 1860 Chordirektor, 1862 zweiter Kapellmeister an der Oper zu Stockholm, komponierte hauptsächlich Vokalsachen mit und ohne Begleitung, von denen der „Bröllop“ (Brautlauf) besonders bekannt wurde. Zu diesen kommt als einer jüngeren Generation angehörig Andreas Hallén, geboren 22. Dezbr. 1846 zu Gotenburg, gebildet von Reinecke in Leipzig, Rheinberger in München und Rietz in Dresden, 1884—92 Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Stockholm, seitdem Kapellmeister der Kgl. Oper daselbst. Außer den symphonischen Dichtungen „Sten Sture“ und „Aus der Waldemarsage“, zwei schwedischen Rhapsodien op. 17 und 23 und einer Violinromanze mit Orchester schrieb Hallén fast nur Vokalmusik, nämlich die Opern „Harald der Wiking“ (Text von Herrig, 1881 in Leipzig, 1884 in Stockholm), „Herfällen“ (Stockholm 1896), mehrere Chorballaden („Das Schloß am Meer“, „Styrbjörn Starke“, „Traumkönig und sein Lieb“, „Vom Pagen und der Königstochter“), „Das Aehrenfeld“ (Frauenchor mit Klavier), Vineta (Chor mit Klavier) und schwedische und deutsche Lieder. Auch Emil Sjögren (geboren 1853 zu Stockholm), der seine letzte Ausbildung bei Haupt und Kiel in Berlin suchte, machte sich durch gute Klaviersachen, zwei Violinsonaten und schwedische Gesänge bekannt.

In neuester Zeit haben norwegische Komponisten, welche das spezifisch nordische in erhöhtem Maße in den Vordergrund stellten, den gemäßigteren dänischen den Vorrang streitig gemacht. Vorbereitend als Sammler norwegischer Volksmelodien wirkte Ludwig Mathias Lindemann (1812—87 „Fjeldmelodien“ [Berglieder, 540 Nummern]). Den Reigen der national-norwegischen Komponisten eröffnet Halfdan Kjerulf, geboren 15. September 1815 in Christiania, gestorben 11. August 1868 zu Bad Greffen, Schüler von Karl Arnold in Christiania (1847) und E. Fr. Richter in Leipzig (1850—51). Kjerulf begründete 1857 mit J. G. Conradi

die Abonnementskonzerte zu Christiania, für welche er die Chöre einstudierte. Seine schwache Gesundheit zwang ihn früh aller anstrengenden Thätigkeit zu entsagen. Auch ist die Zahl seiner Werke nur klein (24 Opuszahlen, enthaltend ca. 100 Lieder auf norwegische, deutsche und französische Texte, sowie eine Anzahl Chorgesänge mit und ohne Begleitung, zum Teil mit Soli, auch Klavierstücke von nationaler Färbung (40 nordische Volksweisen). 1874 wurde ihm ein Denkmal auf einem seinen Namen tragenden Platze in Christiania errichtet. Nach Kjerulf ist der nächste norwegische Komponist Otto Winter-Hjelm, geboren 8. Oktober 1837 zu Christiania, Schüler des Leipziger Konservatoriums und von Kullak und Wüerst in Berlin, verdient als Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in Christiania (Symphonien, Klavierstücke, Nordische Fjeldmelodien u. s. w.). Größeres Aufsehen machte auch außerhalb Skandinaviens Johann Severin Svendsen, geboren 30. September 1840 zu Christiania, der nach gründlicher Vorbildung durch seinen Vater 1863—67 Schüler des Konservatoriums zu Leipzig war, wohin er auch nach längeren Reisen durch Skandinavien und mehrjährigem Aufenthalte in Paris als Kapellmeister der Euterpekonzerte zurückkehrte. 1872—77 sowie nach mehrjähriger Unterbrechung durch neue Reisen und Studienaufenthalte in Rom, London und Paris wieder 1880—83 dirigierte er die Konzerte des Musikvereins zu Christiania. 1883 wurde er in seine jetzige Stellung als Hofkapellmeister in Kopenhagen berufen. Svendsen gebärdet sich in seinen früheren Werken keineswegs spezifisch nordisch, bringt aber etwas Stahlhartes, Naturfrisches, das an die herbe Naturschönheit seiner Heimat erinnert als seine Eigenart mit. Frei vom Grübeln und Gelehrtthum arbeitet er doch mit Raffinement und solider Technik seine schlicht ansprechenden Ideen aus. Da Svendsen seine Ausbildung von der Violine aus nahm, so dominieren in seinem Schaffen, soweit es in Druck gelangte, die Streichinstrumente oder doch das Orchester; das Klavier kommt außer in wenigen Liedern (op. 23, 24), die zugleich nebst einem Hefte Männerchorlieder (op. 2) seine einzigen Vokalkompositionen sind, überhaupt nicht zu Worte. Zunächst sind seine Kammermusikwerke hervorzuheben: zwei Streichquartette (op. 1 und 20), ein Oktett für Streichinstrumente (op. 3) und ein Streichquintett (op. 5), welche zum Teil der Leipziger Zeit angehören,

ferner sein Violinkonzert (op. 6) und Cellokonzert (op. 7) und eine Violinromanze mit Orchester (op. 26). Mit dem Eintritt in die Orchesterkomposition bekannte sich Svendsen zur neudeutschen Richtung, ausgenommen seine beiden Symphonien (D-dur op. 4 und B-dur op. 15), in denen bei Wahrung der klassischen Formen nur durch Anklänge an heimatliche Weisen andeutungsweise eine koloristische Tendenz hervortritt; alle anderen Werke aber führen sich durch prägnante Titel als darstellende Musik ein: Vorspiel zu Björnsons „Sigurd Slembe" op. 8, Ouvertüre zu „Romeo und Julia" op. 18, Orchesterlegende „Zarahayde" op. 11, „Nordischer Karneval" (Hochzeitsfest) op. 14, dazu vier „Norwegische Rhapsodien" (op. 17, 19, 21, 22), ein „Humoristischer Marsch" op. 16, Festpolonaise op. 12, Trauermarsch op. 10 für Karl XV. und Krönungsmarsch op. 13 für Oskar II. von Schweden. Svendsen hat auch viele norwegische, schwedische und isländische Volkslieder, desgleichen Klavierwerke Bachs, Schuberts und Schumanns mit Glück für Orchester bearbeitet. Der im Jünglingsalter gestorbene Richard Nordraak (1842—66) betrat mit Gesängen und Klavierstücken, sowie der Musik zu Björnsons „Maria Stuart in Schottland" und „Sigurd Slembe" zuerst den Boden der prononziert nordischen Manier, indem er der skandinavischen Volksmusik ihre Besonderheiten in Harmonik, Melodik und Rhythmik ablauschte. Sein Einfluß bestimmte den ihm befreundeten Edward Grieg, ohne Zweifel den bedeutendsten der skandinavischen Komponisten nach Gade, seine universelle Begabung durch einseitige Richtung auf das Nationale zu spezialisieren. Aus einigen der ersten Werke Griegs (z. B. den Liedern op. 2) spricht eine an Schuberts größte Momente gemahnende Gewalt der Tonsprache, die es bedauern läßt, daß Grieg nicht unbefangen seine Begabung zu allseitiger voller Entwicklung gebracht hat. Daß er trotz der selbstgewählten Beschränkung doch zu einer Höhe der Künstlerschaft gelangt ist, welche seine Wertschätzung weit über die Grenzen der Heimat hinausgetragen hat, daß der echte Künstler in ihm trotz der Verkleidung in das Gewand des norwegischen Bergbewohners erkannt worden ist, soll aber nicht in Frage gestellt werden. Grieg ist am 15. Juni 1843 zu Bergen in Norwegen geboren und wurde nach Vorbildung durch seine Mutter, die eine vortreffliche Pianistin war, auf Rat Ole

Bulls Schüler des Leipziger Konservatoriums (1858—62). 1863 wandte er sich zunächst nach Kopenhagen, wo er aus Gades und Hartmanns Umgang Gewinn zog. 1871 begründete er in Christiania einen Musikverein, den er bis 1877 wechselnd mit Svendsen leitete. Inzwischen waren seine Kompositionen bemerkt worden und das spezielle Eintreten der Verlagsfirma C. F. Peters für dieselben setzte ihn in stand, fortan ohne jede Anstellung nur der Komposition zu leben. Auch war ihm seitens des norwegischen Storthing seit 1874 ein Jahresgehalt von 1800 Kronen als Komponist ausgeworfen worden. Er lebte nun wechselnd in seiner Heimat, in Deutschland und Italien, das er bereits 1865 zum erstenmal besucht hatte. Größeres Aufsehen machten zuerst seine beiden Violinsonaten op. 8 F-dur und op. 13 G-dur (eine dritte in F-moll folgte als op. 45), sowie einige Hefte seiner Klaviersachen, in denen er nordische Volksweisen anschlug (op. 6 Humoresken, op. 12 [38, 43] Lyrische Stückchen, op. 17 Norwegische Lieder und Tänze, op. 19 Bilder aus dem Volksleben, Norwegische Tänze op. 35). 1879 brachte er selbst sein wirkungsvolles Klavierkonzert (A-moll op. 16) in Leipzig im Gewandhauskonzert zum Vortrag, das sich seither in der allgemeinen Wertschätzung festsetzte. Die deutschen Chorvereine interessierte er zuerst durch sein op. 20 „Vor der Klosterpforte" (Sopransolo, Frauenchor und Orchester) und op. 31 „Landerkennung" (für Bariton, Männerchor und Orchester). Griegs Frau Nina, geborene Hagerup (geboren 1845), eine sinnige Liedersängerin, machte zuerst seine Lieder weiteren Kreisen bekannt (op. 2, 4, 5, 9, 10, 15, 18, 21, 22 [aus Sigurd Jorsalfar], 23 [aus Per Gynt], 25, 26, 33, 39, 44, 48, 49). Das monodramatische Gesangsstück „Der Bergentrückte" op. 32 (für Bariton, Streichorchester und zwei Hörner), Szenen aus „Olaf Trygvason, die Musik zu Ibsens „Per Gynt" (zu zwei Orchestersuiten op. 46 und 55 zusammengestellt), desgleichen die zu Björnsons „Sigurd Jorsalfar" op. 22 (ursprünglich für Klavier zu vier Händen), die Orchestersuite im alten Stil „Aus Holbergs Zeit" op. 40, die Konzertouvertüre „Im Herbst", die Elegischen Melodien für Streichorchester op. 34 („Herzwunden" und „Frühling") haben Grieg auf den deutschen Konzertprogrammen fest eingebürgert, auch seine Cellosonate op. 36 und das Streichquartett op. 27 kommen hie und da, doch seltener zur Aufführung. Seine zahlreichen Klavier-

stücke, unter denen sich nur eine einzige Sonate befindet (op. 7), der Mehrzahl nach Genrestücke romantischer oder nationaler Färbung (Poetische Tonbilder op. 3, Humoresken op. 6, Lyrische Stücke op. 12, 38, 43 2c.) sind in der Hausmusik heimisch. Wenn auch die häufige Wiederkehr gewisser nordischen Allüren in fast allen Werken Griegs auffällt, so wird doch voraussichtlich deren Wirksamkeit sich noch einige Zeit bewähren.

In untergeordneter Stellung neben Grieg erscheinen die Kompositionen von Johann Selmer, geboren 20. Januar 1844 zu Christiania, der in Berlioz' Pfaden bis zur vollen Abstrusität wandelt, sich aber wie Grieg eines staatlichen Ehrensolds als Komponist erfreut („Zug der Türken gegen Athen" für Bariton, Chor und Orchester, „La captive" für Altsolo und Orchester [!], „Finnländische Festklänge", „Karneval in Flandern" u. s. w.), sowie Ole Olsen, geboren 5. Juli 1850 zu Hammerfest, seit 1899 Armeemusikinspektor (symphonische Dichtungen „Asgardreigen" und „Elfentanz", Oper „Stig Hvide", Musik zu Erik XIV., Symphonie G-dur). Unter den tüchtigen Pianistinnen Norwegens tritt Agathe Backer-Gröndahl hervor, geboren 1. Dezember 1847 zu Holmestrand, Schülerin von Winter-Hjelm und Kjerulf, sowie später von Kullak in Berlin und Bülow in Florenz (gute Klavierkompositionen, Konzertetüden op. 11, Suite op. 20). Kraftvoller als Grieg, freilich auch minder feinsinnig aber wohlgesittet gebärdet sich Christian Sinding, geboren 11. Januar 1856 zu Kongberg in Norwegen, gleich allen den vorgenannten am Leipziger Konservatorium (1874—77), sowie nachgehends noch in München und Berlin geschult. Sinding lebt in seiner Vaterstadt und hat sich mit einer Reihe tüchtig gearbeiteter Kammermusikwerke (Streichquartett, Klaviertrio, -Quartett und -Quintett, zwei Violinsonaten, Suite für Klavier und Violine), einem Klavierkonzert, einem Violinkonzert, einer Symphonie op. 21 D-moll und Variationen in Es-moll für zwei Klaviere u. a. einen geachteten Namen gemacht. Das nationale Element tritt bei ihm nicht aufdringlich hervor, lebt aber als erfrischender Hauch in seiner Phantasie.

Wie das Ungarische, Polnische, Spanische ist auch das Skandinavische von Nichtskandinaviern aufgegriffen worden und wir haben z. B. eine Skandinavische Symphonie von dem Engländer Fr. H. Cowen, eine Norwegische Rhapsodie von dem Franzosen Eduard Lalo u. a. m. Zwar erheben die skandinavischen Komponisten gegen solche Contre-

façons Einspruch; dieselben werden aber (wie die mancherlei „ungarischen" Suiten zc. von Nichtungarn, die „Rumänische Suite" des Engländers Fr. Corder u. a.) gewiß dazu beitragen, die gänzliche Absorption der nationalen Idiotismen durch die europäische Kunst zu beschleunigen und das Uebergangsstadium der einseitigen Kultivierung derselben durch ganze Serien von Komponisten abzukürzen.

Den nordischen Komponisten schließen wir noch kurz die wenigen Namen an, welche das politisch ja zu Rußland gehörende aber geographisch Schweden näher stehende Finnland aufzuweisen hat: Friedrich Pacius, geboren 1809 zu Hamburg, gestorben 1891 zu Helsingfors, wo er 1834—70 Universitätsmusikdirektor war (Opern: „Die Jagd Karls XII." 1854, „Loreley" 1857); Richard Friedrich Faltin, geboren 5. Januar 1835 zu Danzig, Schüler von Markull, Friedrich Schneider und des Leipziger Konservatoriums, 1869 Kapellmeister am schwedischen Theater und Dirigent der Symphoniekonzerte in Helsingfors, 1870 Universitätsmusikdirektor, Begründer eines Oratorienvereins, 1873—83 Kapellmeister der finnischen Oper, auch Lehrer am Konservatorium (Chorlieder für Männer-, Frauen- und gemischte Stimmen, mehrere Choralbücher, Orgelstücke). Martin Wegelius, geboren 10. November 1846 zu Helsingfors, promovierte zum Magister der Philosophie, wurde dann Schüler Bibls in Wien und besuchte 1877—78 das Leipziger Konservatorium, kehrte 1878 als Kapellmeister der Finnischen Oper nach Helsingfors zurück und begründete daselbst ein Konservatorium, das sich schnell entwickelte, sowie einen leistungsfähigen Musikverein (Klavierwerke, Orchesterkompositionen [Ouvertüre „Daniel Hjort"], Rondo für Klavier und Orchester, Kantaten, Scenen für eine Singstimme mit Orchester, auch mehrere theoretische Werke). Sein Schüler ist Jean Sibelius, geboren 1865 zu Tawastehus, der noch bei Albert Becker in Berlin und Goldmark und Robert Fuchs in Wien weitere Studien machte und mit einer Reihe symphonischer Dichtungen („Kullervo", „Skogsrået", „Lemmin kainen"), Orchestersuiten („Karelen", „König Christian II."), einer Symphonie u. a. Aufsehen machte.

* * *

Eine Rückwirkung der nationalen Strömungen, durch welche ganz neue Völkerstämme in der Musikgeschichte auftauchten, auch auf die alten Kulturträger konnte nicht ausbleiben. Wenn auch das nationale Bewußtsein dieser in der immer mehr um sich greifenden Wiederbelebung der Werke älterer Meister, in der Veranstaltung von Neuausgaben und historischen Konzerten seine nächste Befriedigung finden mußte, so machte sich doch auch das Bestreben bemerkbar, der nationalen Eigenart durch die gewachsenen modernen Mittel neue Seiten abzugewinnen. Nur scheinbar ist dabei Deutschland auszuschließen, weil dasselbe der derzeitige Hauptrepräsentant der musikalischen Hochkultur ist; denn thatsächlich gehen eben doch gerade diese Anregungen von Deutschland aus und haben zunächst in Deutschland selbst ihre bedeutendsten Resultate gezeitigt, welche die anderen Nationen zur Nachfolge anreizten. Das deutsche Lied und die deutsche nationale Oper bis einschließlich Wagner haben dargethan, welche unerschöpfliche treibende Kraft für neue Blüten der Tonkunst der Sprache innewohnt; der Vorsprung, den Deutschland durch das Ergreifen der Initiative in dem Regenerationsprozesse der Vokalmusik gewonnen hat, wird ihm voraussichtlich die Hegemonie noch für längere Zeit sichern. Aber nicht nur für die Oper, das Lied und alle anderen Vokalformen (am wenigsten bemerkbar vielleicht noch für die kirchliche Komposition) haben die deutschen Meister dem Auslande die Wege gewiesen, auf welchen ein neuer Aufschwung zu erreichen ist — in welchem Maße auch Frankreich, Italien, die Niederlande und selbst England durch diese Anregungen zu neuen Anstrengungen angespornt wurden, werden wir, soweit es nicht bereits geschehen, noch weiterhin zu erörtern haben: auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik ist Deutschland noch immer der Bannerträger, nachdem es vor mehr als anderthalb Jahrhunderten Italien abgelöst hat. In welchem Umfange das thatsächlich der Fall ist, lehrt ein Blick im großen auf die Gesamtproduktion auf dem Gebiete der Orchester- und Kammermusik. Verschwindend klein ist die Zahl der nichtdeutschen Mitbewerber um die Palme auf diesen Gebieten und unter ihnen stellen nicht die alten, sondern die jungen Musiknationen (Russen, Tschechen, Skandinavier) das stärkste Kontingent. Daß auch hier ein Umschwung sich anbahnt, ist nicht zu verkennen; besonders nehmen Frankreich und England allmählich lebhafteren

Anteil an der instrumentalen Komposition. Es wird nützlich sein, den Blick für diese Erscheinungen zu schärfen, ehe wir in die Sichtung der Fülle neuer Erscheinungen eintreten, welche die musikalische Produktion der letzten Jahrzehnte aufweist. Einigermaßen verwirrend wirkt hier das Auftreten Hektor Berlioz', in welchem viele den Vater der modernen Instrumentalmusik zu sehen geneigt sind; giebt man das zu, so tritt allerdings Frankreich früh neben Deutschland als mitbestimmender Faktor für die neuerliche Entwicklung der Kunst. Unsere Darstellung ist aber wohl geeignet, einer solchen Auffassung einigermaßen vorzubeugen. Das eigentlich Positive an Berlioz' Kunstschaffen, seine (und Kastners) Begründung einer Lehre von den musikalischen Klangfarben, wurzelt in der Kunst Webers, die in derjenigen Wagners sich fortsetzt und gipfelt. Die gegenüber den klassischen Ueberlieferungen destruktiven, antiformalen Tendenzen Berlioz' gewannen erst eine größere Bedeutung, als sie Liszt adoptierte, der ihnen aber durch Ueberführung in eine gesündere Sphäre die gefährliche Spitze abbrach. Man thut darum gut, Berlioz doch als eine Einzelerscheinung zu betrachten, deren Einfluß auf die Kunst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht überschätzt werden darf. Nicht nur das Musik genießende Publikum, sondern auch die sich an den Vorgängern bildenden Musiker haben jederzeit mehr Abneigung als Zuneigung für Berlioz gehegt und nur der immer erneuten Thätigkeit einer Anzahl von Heißspornen, die selbst nicht Komponisten waren, ist es zu danken, daß er immer wieder neben die großen Träger der neuesten Entwicklung gestellt worden ist. Die nationalen Strömungen hat er nicht veranlaßt, kaum angefacht; dieselben sind teils älter als Berlioz (durch die nationalen Singspiele eingeleitet), teils entstehen sie ganz seitab von seinem Einfluß (Glinka ist Schüler Dehns, Gade gehört zum Mendelssohnkreise) und nur für Freibriefe aller Arten von Formlosigkeit konnte man sich versucht fühlen, sich auf ihn zu berufen. Es laufen da eine Menge Fäden wirr durcheinander, von denen vielleicht einer der stärksten Berlioz' Thätigkeit als Feuilletonist ist; ganz besonders fällt natürlich auch ins Gewicht, daß die neudeutsche Schule zunächst alles, was an den Traditionen rüttelte, alle oppositionellen Elemente zusammenfaßte, sodaß ihre besondere Protektion sich von dem noch nicht anerkannten Beethoven an über den „verkannten“

Berlioz bis auf alle die Neuanfänge ausländischer Musikkulturen erstreckte, welche nicht gleich in gut europäischer Gesellschaftstoilette auftraten. Die Entwirrung dieses Knäuels heterogenster Elemente hat schon vor Jahrzehnten sich zu vollziehen begonnen durch allmähliches Ausscheiden einzelner, denen ihre Seelengemeinschaft mit den führenden Geistern zweifelhaft wurde (Schumann, Brahms); aber damit ist nur erst ein Anfang gemacht und noch manche Nacharbeit ist erforderlich, ehe eine völlig klare Uebersichtlichkeit erreicht werden kann. Wenn wir eine große Zahl von Tonkünstlern, welche zeitlich in die Epoche Wagner-Liszt hineingehören, erst im vierten Buche zur Besprechung bringen, so ist dafür wesentlich der Gesichtspunkt einer deutlichen Scheidung dieser Elemente mitbestimmend gewesen. Die Liszt-Wagner Epoche tritt als eine gesonderte Kernbildung dadurch schärfer heraus, daß wir die Fortführung sowohl der Schumann-Mendelssohnschen Schule als auch der nach-Meyerbeerschen und nach-Verdischen Oper während dieser Epoche ausgeschieden haben.

Vierzehntes Kapitel.

Die Buffo-Operette. Das Ballett.

§ 1. Die Pariser Bouffes.

Wie die Epoche der Romantiker mit ihrer feinen Abtönung der Stimmungen der Instrumentalmusik ihr Widerspiel in der Verflachung und dem toten Formalismus der Kapellmeistermusik und dem geistlosen Klingklang der Salonmusik fand, so läuft parallel mit der beispiellosen Steigerung der musikalisch-dramatischen Ausdrucksmittel durch Wagner, mit der Fortbildung der älteren Oper zum Gesamtkunstwerk, zu dem höchste Bedeutsamkeit des Worttextes mit vollendeter Wahrheit des musikalischen und mimischen Ausdrucks verbindenden Drama schlechthin die Spottgeburt der allem tieferen Empfinden Hohn sprechenden, Sitte und Moral verleugnenden und mit allen Ausdrucksmitteln nur ein schnödes Spiel treibenden Buffooperette. Dieser bedauerliche wilde Schößling am Baume der Kunst wucherte üppig während der Zeit des französischen zweiten Kaiserreichs und gilt mit Recht als ein getreues Spiegelbild des allen sittlichen Haltes baren gesellschaftlichen Lebens der französischen Hauptstadt während dieser Zeit. Da die Pariser Operette sich bereits wenige Jahre nach ihrem Aufkommen nach auswärts, auch nach Deutschland verbreitete, so wurde dieselbe zu einer die Interessen der wahren Kunst ernstlich gefährdenden Macht. Besonders ist kein Zweifel, daß der Niedergang der Spieloper mit dem Emporkommen der Operette in ursächlichem Zusammenhange steht. Die Franzosen haben für diese mit ihren prickelnden Reizen über ihren inneren Unwert hinwegtäuschende Musik den Namen musiquette erfunden

und nennen die Muse der Operettenkomponisten eine Musette (bekanntlich ist dies der französische Name der „Drehleier“). Der Stammvater der Pariser Buffo-Operette ist Florimond Ronger (bekannter unter seinem Pseudonym Hervé), geb. 30. Juni 1825 zu Houdain (Arras), ein vielseitiger Künstler, der als Organist seine Laufbahn begann, aber schon 1848 mit Joseph Kelm, lebenslang seinem unzertrennlichen Freunde, in einem selbstgedichteten und selbstkomponierten Schwanke „Don Quixote und Sancho Pansa“ in der Pariser Opéra national als Sänger auftrat und 1851 Kapellmeister am Theater des Palais Royal wurde. 1854 übernahm er selbst die Direktion eines kleinen Theaters, das er unter dem Namen „Folies-concertantes“ eröffnete und das er nicht nur selbst mit Stücken versorgte, sondern an dem er noch obendrein abwechselnd selbst als Kapellmeister, Sänger und Regisseur, ja Maschinist mitwirkte. 1856 verkaufte er das Theater, nachdem er bereits mit einer Reihe seiner geschmacksgefährlichen Nichtigkeiten (u. a. „Fifi et Nini“) demselben Zulauf verschafft hatte (es hieß nun Folies Nouvelles, später Folies dramatiques), komponierte aber weiter für dasselbe, trat auch in seinen Stücken in der Provinz auf (u. a. im Grand Theatre zu Marseille) und setzte dann seine vielseitige Thätigkeit an verschiedenen kleinen Pariser Bühnen ähnlicher Art fort. Als Offenbach (s. unten) mit weiter ausgeführten Stücken gleicher Tendenz Glück machte, ging auch Hervé zu längerer Ausdehnung derselben über und hielt sich noch lange neben Offenbach, wandte sich aber schließlich 1870 nach London, wo er 1874 Promenadenkonzerte im Covent-Garden dirigierte und auch zeitweilig Kapellmeister am Empiretheater war. Er starb den 4. November 1892 in Paris. Von seinen Opern, die durchaus das gleiche Genre repräsentieren wie die Offenbachschen, aber nicht ins Ausland drangen, hatten den meisten Erfolg „L'oeil crêvé“ (1867) und „Le petit Faust“ (1869).

Jakob Offenbach ist am 21. Juni 1819 zu Köln als Sohn des Kantors der israelitischen Gemeinde Juda Eberscht gen. Offenbach, geboren und starb 5. Oktober 1880 zu Paris. Er kam schon als Knabe nach Paris und war als Cellist (in Norblins Klasse) Schüler des Konservatoriums, trat auch zuerst als Cellist in das Orchester der Komischen Oper und wurde 1849 Kapellmeister am Theatre français. Nicht lange nach Hervé (1855) eröffnete er gleich diesem

ein eigenes Operettentheater (Bouffes Parisiens), dessen Leitung er bis 1866 führte und 1872—76 nochmals übernahm. In der Folge lebte er nur noch der Inscenierung seiner Werke, die ihm reiche Tantièmen brachten. Von den mehr als 100 Operetten Offenbachs sind einige („Orpheus in der Unterwelt" 1858, „Die schöne Helena" 1864, „Blaubart" 1866, „Pariser Leben" 1866, „Die Großherzogin von Gerolstein" 1867) zu einer unglaublichen Popularität gelangt und haben auch in Deutschland Hunderte von Vorstellungen in direkter Folge erlebt. Offenbachs ausgesprochene Begabung für eine graziös tändelnde Melodiebildung und eine wirksame durchsichtige Instrumentierung lassen es bedauern, daß er nicht seine Kraft der Spieloper zuwandte, die durch ihn hätte neue Blüten treiben können. Der Offenbachkultus fand ein jähes Ende, als 1881 in Wien bei der ersten Aufführung seiner letzten (nachgelassenen) Operette „Hoffmanns Erzählungen" die entsetzliche Katastrophe des Ringtheaterbrands erfolgte.

Der glücklichste unter Offenbachs Nachfolgern ist Charles Lecocq, geb. 3. Juni 1832 zu Paris, ein am Konservatorium unter Bazin und Halévy ernst geschulter Musiker, der durch eine von Offenbach 1857 ausgeschriebene Operettenkonkurrenz, bei der er mit Georges Bizet siegte (Le Docteur Miracle) in dies Genre hinübergezogen wurde. Doch hatte erst seine neunte Operette „Fleur de Thé" (1868) wirklichen Erfolg und auch in der Folge that er noch manchen Fehlschlag. Seine „Mamsell Angot" (1873) und „Giroflé-Girofla" (1874) machten aber den beliebtesten Operetten Offenbachs den Rang streitig. Uebrigens ist Lecocqs Satz sorgfältiger als der Offenbachs und entfernen sich mehrere seiner Werke von der Buffooperette mehr nach Seite der komischen Oper hin; auch hat er mancherlei Gesangssachen außerhalb der Bühne geschrieben, sogar kirchliche. Zu den Operettenkomponisten ist auch Frédéric Etienne Barbier zu zählen, geb. 15. November 1829 zu Metz, gest. 12. Februar 1889 in Paris, der seit 1855 („Une nuit de Seville im Theatre lyrique) eine große Zahl einaktiger komischen Opern schrieb, die immer mehr in das Genre der Buffooperette überlenkten. Das einträgliche Genre der Operette wird natürlich bis heute auch in Paris fleißig weiter kultiviert, doch hat seine Zugkraft erfreulicherweise erheblich nachgelassen. Das meiste Glück hatten noch Robert Planquette (geb.

21. Juli 1840 in Paris) mit den „Glocken von Corneville“ (1877), Firmin Bernicat (1841—83), der 14 Operetten für Paris schrieb, Edmund Audran (geb. 11. April 1832 zu Lyon) mit dem „Großmogul“ (1877), „La Mascotte“ (1880) u. s. w., Léon Vasseur (geb. 28. Mai 1844 zu Bapaume [Pas de Calais]) mit dem „König von Yvetot“ (1873), „Le droit de seigneur“ (1880) ꝛc., Louis Varnay (geb. ca. 1850) mit „Les mousquetaires au couvent“ (1880), „Riquet mit dem Schopf“ (1889) ꝛc., André Messager (geb. 1853), („Les petites Michu“ 1897), Gaston Serpette (geb. 1846) ꝛc.

§ 2. Die Wiener Operette.

Schon während der Zeit der größten Triumphe Offenbachs griff die Operettenkomposition auch nach dem Auslande über und zwar zunächst nach Wien, wo freilich ein verwandtes Genre in den Ausläufern des gänzlich entarteten Singspiels (vgl. S. 167 ff.) überhaupt nicht erstorben war. Der langjährige Kapellmeister an mehreren der Wiener Vorstadtbühnen, an denen dieses kultiviert wurde, Franz von Suppé, geb. 18. April 1820 zu Spalato in Dalmatien, gest. 21. Mai 1895 in Wien, übrigens auch ein ehrenwerter Komponist von Orchestersachen und Kirchenmusik, hatte bereits eine Anzahl Operetten älterer Art hinter sich, als das neue Genre von Paris aus sich verbreitete; mit schnellem Verständnis adaptierte er dasselbe den Wiener Verhältnissen und hatte mit einem erheblichen Prozentsatze seiner 30 Operetten großen Erfolg, besonders mit: „Zehn Mädchen und kein Mann“ (1862), „Flotte Bursche“ (1863), „Die schöne Galathee“ (1865), „Fatinitza“ (1876) und „Bocaccio“ (1879). Suppé war von Sechter und Seyfried ausgebildet und besaß eine erhebliche Geschicklichkeit im Satz. Doch steht das Genre der Wiener Operette an Frivolität dem Pariser nicht viel nach. Besser als Suppé verstand es der jüngere Johann Strauß (geb. 25. Oktober 1825 zu Wien, gest. daselbst 3. Juni 1899), der Operette ein spezielles Wiener Gepräge zu geben, indem er dem Wiener Walzer in derselben eine hervorragende Stelle zuwies. Eine große Zahl der beliebtesten Walzer Strauß' sind im Rahmen seiner Operetten entstanden, von denen besonders „Die Fledermaus“ (1874), „Das Spitzentuch der Königin“ (1880), „Der lustige Krieg“ (1881) und

„Der Zigeunerbaron" (1885) als die erfolgreichsten genannt seien. Zu den bekanntesten Wiener Operetten-Komponisten zählt auch Karl Millöcker, geb. 29. Mai 1842 in Wien, gest. daselbst 31. Dezember 1899, der langjährige Kapellmeister am Theater an der Wien, der seit 1865 („Der tote Gast") fast alljährlich eine neue Operette herausbrachte, von denen besonders „Der Bettelstudent" (1882) allgemein Erfolg hatte. Auch Richard Genée (1823—95, „Der Seekadett" 1876), Karl Zeller (1842—98, „Der Vogelhändler", „Der Obersteiger"), Alphons Czibulka (1842—94, „Pfingsten in Florenz"), Max von Weinzierl (1841—98, „Don Quixote" 1879), Karl Rudolf Weinberger (geb. 1861; „Pagenstreiche" 1888, „Lachende Erben" 1892 u. a.) sind noch ergänzend als Wiener Operettenkomponisten zu nennen. Nur mit wenigen Namen gesellt sich das übrige Deutschland den genannten in Rudolf Dellinger (geb. 1857, „Don Cäsar") und Hermann Zumpe (geb. 1850, „Farinelli", „Karin", „Polnische Wirtschaft") ꝛc. Dagegen hat aber auch das prüde England neuerdings an dem Kultus der leichtgeschürzten Muse sich beteiligt, zunächst mit Arthur Sullivan (geb. 13. Mai 1842 in London), dem Direktor der National Training School for Music und Komponisten vieler ernsthaften Werke, die aber sämtlich an Erfolg hinter seiner Chinesenoperette „Der Mikado" (1885) zurückblieben, sowie mit Sidney Jones, dessen japanische Operette „Die Geysha" (1896) den „Mikado" ablöste. Eine große Zahl englischer Operetten schrieben auch 1862—83 Frederic Clay (1840—89) und 1870—90 Alfred Cellier, geb. 1844 zu London, gest. 1891 daselbst; doch drang von denselben keine über England hinaus. Die in London 1855 von German Reed (1817—88) und seine Frau Piscilla geb. Horton unter großem Zulauf ins Leben gerufenen ‚Entertainments' gehören ebenfalls in die nächste Nachbarschaft der Pariser ‚Folies'. Wenn auch allezeit die leichtere Unterhaltungsmusik den besten Markt gefunden hat, so ist doch die Hochblüte der Buffooperette von besonders stark depravierendem Einflusse auf den Geschmack des großen Publikums gewesen, das hin und her geworfen zwischen Wagners alle Philosophie überbietenden Lösungsversuchen des Welträtsels und den grotesken Totentänzen der Pariser Cancans und des Wiener Fasching den Sinn für ein gesundes Milieu in Leben und Kunst mehr und mehr sich schwinden sah.

§ 3. Das Ballett.

Die Operetten wurden in ihrem von ernster Sammlung ablenkenden Einflusse in nicht zu unterschätzender Weise sekundiert durch das Ballett, das ebenfalls in den sechziger Jahren als „Ausstattungsballett“ einen besonderen Aufschwung nahm und in den größeren Städten in besonderen Theatern sich mit den Operetten in die Herrschaft teilte, derart, daß monatelang allabendlich dasselbe Stück gegeben wurde. Diese zeitweilige Herrschaft des Balletts wurde besonders durch die berühmten Balletttänzer und Ballettdichter Philipp Taglioni in Paris und Petersburg, Hoguet und Paul Taglioni in Berlin und Manzotti in Mailand ausgeübt. Der Musik dieser Ballette wurde im allgemeinen wenig Beachtung geschenkt, doch bewährte sich ganz besonders die Kompagnieschaft Paul Taglionis mit dem Ballettdirigenten am Berliner kgl. Opernhause Peter Ludwig Hertel (geb. 21. April 1817 zu Berlin, gest. 13. Juni 1899 daselbst), welcher die Ballette „Satanella“ (1852), „Ellinor“ (1861), „Flick und Flock“ (1862), „Sardanapal“ (1865) und „Fantaska“ (1869) entstammten. In Wien hatte Joseph Bayer, der die Musik zu den von Gaul, Haßreiter u. a. entworfenen Balletten (auch Operetten) schrieb, einzelne gute Erfolge („Die Puppenfee“ 1888). In Paris, wo um die Mitte des Jahrhunderts der Violinvirtuos, Balletttänzer, -Dichter und -Komponist Ch. V. Arthur Saint Léon (1821—70) zusammen mit seiner Gattin, der Tänzerin Fanny Cerrito, dem Ballett der Großen Oper einen gewissen Aufschwung gegeben hatte („Die Violine des Teufels“ 1849, „Stella“ 1850 u. a.), haben weiterhin eine Anzahl Ballette, die Saint Léon gedichtet, Glück gemacht, nämlich die von Léo Delibes komponierten „La source“ (1866; als „Naila, die Quellensee“ in Wien) und „Coppélia“ (1870 „Das Mädchen mit den Glasaugen“). Léo Delibes ist am 21. Februar 1836 zu St. Germain du Val (Sarthe) geboren und starb 16. Juni 1891 in Paris; er erhielt seine Ausbildung am Pariser Konservatorium und bekleidete zeitweilig Organistenposten, war auch 1865—72 Chordirektor der Großen Oper und wurde 1881 Kompositionsprofessor am Konservatorium und 1884

Akademiemitglied. Die Bühnenkomposition begann er mit Arbeiten für das von Hervé begründete Operettentheater (1855), ging aber bald zur komischen Oper und dem Ballett über; den genannten Balletten folgte 1876 noch eins „Sylvia, die Nymphe der Diana"; auch schrieb Delibes mehrere Balletteinlagen für andere Stücke. Auf dem Gebiete der komischen Oper hatte er nach mehreren Versuchen einen entschiedenen Erfolg mit „Le roi l'a dit" (1873); seine späteren Opern („Jean de Nivelles", „Lakmé", die unbeendet hinterlassene, von Massenet instrumentierte „Kassya" [1893]) traten hinter seine Ballette zurück. Zu den glücklichsten Pariser Ballettkomponisten zählten auch Victor [Cizos genannt] Chéri (1830—82) und Olivier Métra (1830—89).

Viertes Buch.

Epigonen.

Fünfzehntes Kapitel.

Der Nachwuchs der Klassiker und Romantiker in Deutschland.

§ 1. Der Kreis der Berliner Akademie.

Mußte während des Weimarer Liszt-Jahrzehnts Leipzig als Hauptsitz der mehr klassizistisch-formalistischen Traditionen der Mendelssohnschen Schule gelten, so wurde in der Folge, während Leipzigs Bedeutung mehr und mehr verblaßte, Berlin zu einem Bollwerk der musikalischen Reaktion. Wenn auch das schnelle Wachsen Berlins nach den politischen Ereignissen von 1866 und 1870 Tonkünstler aller Richtungen in Menge anzog, so bildete sich doch speziell im Rahmen der Berliner Akademie der Künste eine Garde der älteren Ideale heraus, welche nicht nur gegenüber Liszt und Wagner und ihrem Anhange, sondern auch gegenüber Schumann und der gesamten Romantik sich mehr oder minder ablehnend verhielt. Geht man auf die Wurzeln dieser Erscheinung zurück, so kommt man schließlich bei Karl Faschs naiv staunender Begeisterung für die vokale Polyphonie der Epoche der Niederländer an, und es erscheinen die Berliner Singakademie, das Kgl. Institut für Kirchenmusik, der Domchor und schließlich (mutatis mutandis) die Kgl. Hochschule für Musik als die Schanzwerke, welche der reaktionäre Geist der Berliner Akademiker gegen die Anstürme der musikalischen Fortschrittler aufwirft. Karl Friedrich Rungenhagen (1778—1851), der Nachfolger Zelters (1833) als Leiter der Singakademie, so unbedeutend er als Komponist war (Messe, Stabat Mater, Motetten, Kantaten, 4 Opern, sehr viele Lieder, auch Orchesterwerke und Kammermusik), erlangte

durch seine Stellung als Professor an der Kompositionsabteilung der Akademie durch seine reaktionäre Richtung Einfluß. Neben ihm wirkte in gleichem Sinne der gleichfalls nicht eigentlich produktive August Wilhelm Bach (der „Wasser-Bach“, 1796—1869) seit 1822 Lehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik und nach Zelters Tode dessen Direktor, wie Rungenhagen Professor an der Kompositionsschule der Akademie. Auch Bernhard Klein (1793—1832), seit 1820 Lehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik (die Errichtung der Kompositionsabteilung der Akademie erlebte er nicht), dessen wir als Oratorienkomponist gedacht (S. 206), sein Schüler Siegfried Dehn (1799—1858), verdienter Herausgeber alter Kirchenmusik und seit 1842 Musik-Bibliothekar an der Kgl. Bibliothek, und der gleichfalls von Klein, sowie von Rungenhagen, Marx und Bach ausgebildete Franz Commer (1813—1887), Bibliothekar des Kgl. Instituts für Kirchenmusik und in größerem Maßstabe als Dehn Herausgeber von polyphoner Kirchenmusik des 16.—17. Jahrhunderts, seit 1845 Mitglied der Akademie, legten den Grund zu der Richtung der Berliner Akademie, auf welche auch der Geh. Obertribunalrat Karl von Winterfeld (vgl. S. 230) nicht ohne Einfluß blieb. Zu extremster Schärfe entwickelte sich diese späterhin allmählich sich wieder mildernde Richtung in der Person von Eduard Grell, geb. 6. Nov. 1800 zu Berlin, gest. 10. Aug. 1886 zu Steglitz bei Berlin. Grell war Schüler Zelters, trat 1817 in die Singakademie, wurde 1832 neben Rungenhagen zweiter Dirigent derselben und 1851—76 Rungenhagens Nachfolger als erster Dirigent und als Professor an der Kompositionsabteilung der Akademie; 1839 war er Hofdomorganist, 1843 aber Gesanglehrer des Domchores und schon 1841 Akademie-Mitglied geworden. Grell hatte sich dermaßen in den Geist der polyphonen Kunst des 16. Jahrhunderts eingelebt, daß die Mehrzahl seiner eigenen a cappella-Kompositionen (eine 16stimmige Messe, 8—11stimmige Psalmen, ein Tedeum, viele Motetten ꝛc.) denselben getreulich wiederspiegeln und die wenigen Instrumentalwerke (eine Ouvertüre, Orgelstücke) und Werke mit Instrumentalbegleitung (Oratorium „Die Israeliten in der Wüste“) als Verirrungen seines Ich (in jungen Jahren) erscheinen. Grells feste künstlerische Ueberzeugung war, daß die eigentliche Musik nur die Vokalmusik ist, daß alle Instrumentalmusik einem Verfalle der Tonkunst ihrer Entstehung ver-

dankt. Da Grell durch mehrere Jahrzehnte der einflußreichste Berater der preußischen Regierung in allen auf Musik bezüglichen Fragen war, so ist der der Instrumentalmusik feindliche Geist, wie er aus seinen 1887 von seinem Schüler Heinrich Bellermann veröffentlichten „Aufsätzen und Gutachten" spricht, unzweifelhaft von großer Bedeutung gewesen für die Herausbildung des ausgesprochen konservativen Geistes der Berliner akademischen Kreise (vgl. auch Bellermanns 1899 veröffentlichte Biographie Grells). Freilich war doch der Zeitgeist stärker als der Einfluß Grells, der daher auf die Dauer die Angliederung einer die Forderungen der Gegenwart berücksichtigenden Instrumentalschule an die Kgl. Akademie nicht zu verhindern vermochte; immerhin wurde aber doch die Abteilung für ausübende Tonkunst (Kgl. Hochschule für Musik) erst 1869 eröffnet und bis dahin galt die Schulung im Vokalsatz als die eigentliche Aufgabe der Kompositionsschule sowohl wie des Kgl. Instituts für Kirchenmusik, an dem freilich das Orgelspiel als notwendiges Uebel von Anfang an zugelassen worden war. Der Hauptvertreter des Orgelspiels war August Haupt (1810—1891), ein Schüler von A. W. Bach, B. Klein und S. Dehn, seit 1849 Organist der Parochialkirche, 1869 Direktor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik, Senatsmitglied der Akademie 2c. Als Komponist ist Haupt nicht hervorgetreten; seine „Orgelschule" und ein „Choralbuch" stehen im Ansehen. Grells Lieblingsschüler und Geisteserbe Heinrich Bellermann ist am 10. März 1832 zu Berlin geboren als Sohn des durch seine gediegenen Arbeiten über die Musik der Griechen bekannten Direktors des Grauen Kloster-Gymnasiums Friedrich Bellermann; er besuchte das Kgl. Institut für Kirchenmusik, wurde 1853 Gesanglehrer am Grauen Kloster-Gymnasium und 1866 Nachfolger Marx' als Musikprofessor an der Universität, 1875 auch Mitglied der Akademie. Bellermanns verdienstlichste Arbeit ist die zum erstenmale einen bequemen Schlüssel für die Notenschrift der Zeit der Niederländer gebende: „Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert" (1858). Sein „Kontrapunkt" (1862, mehrmals aufgelegt) ist eine im Geiste Grells abgefaßte Neubearbeitung von Fux' „Gradus ad Parnassum", ein Anachronismus, der überhaupt nur aus dem Ideenkreise der Berliner Akademie heraus begreiflich ist. Bellermanns Kompositionen (bis auf den mit Orchester beglei-

teten „Gesang der Geister über den Wassern", und eine nicht aufgeführte Oper und einige Klavierlieder sämtlich a cappella) sind ohne Bedeutung (Motetten, Psalmen, Chöre zu Sophokles' „Ajax", „König Oedipus" und „Oedipus auf Colonos"). Speziell Violinpädagoge war Hubert Ries (1802—86, der jüngste Bruder von Beethovens Klavierschüler Ferdinand Ries), ein Schüler von Spohr und Hauptmann in Kassel, 1836 Kgl. Konzertmeister in Berlin, 1839 Mitglied der Akademie, 1872 pensioniert (wertvolle Violinetüden op. 26, op. 9 u. a. Violinschule). Sein Sohn Franz Ries, geboren 7. April 1846 zu Berlin, wurde durch ein Nervenleiden gezwungen, die Virtuosenlaufbahn als Violinist aufzugeben und widmete sich dem Musikalienhandel (Mitbegründer der Firma „Ries und Erler"), fuhr aber fleißig fort zu komponieren (Streichquintett, Streichquartett, Suiten für Violine, auch Orchesterwerke u. a.).

Mit dem Range eines Größeren hebt sich aus den Reihen der Berliner Akademiker Friedrich Kiel, geboren 7. Oktober 1821 zu Puderbach bei Siegen (Rheinland), gestorben 14. September 1885 zu Berlin. Das früh sich zeigende Musiktalent des Knaben erregte die Aufmerksamkeit des kunstsinnigen Fürsten Wittgenstein-Berleburg, der ihn zunächst selbst im Violinspiel unterwies und weiter durch Kaspar Kummer in Koburg ausbilden ließ, 1840 aber als Konzertmeister und Musiklehrer der fürstlichen Kinder nach Berleburg zog. Auf Verwendung des Fürsten erhielt Kiel 1842 von König Friedrich Wilhelm IV. ein Stipendium zum Studium unter S. Dehn in Berlin. Nach Beendigung seiner Studien (1844) blieb er in Berlin und erlangte durch seine Kompositionen bald den Ruf eines der bedeutendsten Meister des Kontrapunkts. Schon 1865 wurde er Mitglied der Akademie, 1866 übernahm er den Kompositionsunterricht am Sternschen Konservatorium, dessen Ansehen durch ihn sehr gehoben wurde. Bei Begründung der Kgl. Hochschule für Musik trat Kiel als Kompositionslehrer in den Lehrkörper und wurde gleichzeitig Senatsmitglied der Akademie. Mit dem Eintritte Kiels (überhaupt mit Eröffnung der Kgl. Hochschule) verändert sich insofern die Physiognomie der Akademie, als die Geringschätzung der Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik allmählich abnimmt, auch das Eindringen romantischer Elemente nicht länger verhindert werden kann. Der Schwerpunkt von Kiels

Kunstschaffen liegt zwar durchaus in seinen großen Vokalwerken; diese stehen aber ganz auf modernem, nach-Beethovenschem Boden und weisen der Instrumentalbegleitung eine bedeutsame Rolle zu (die beiden Requiem op. 20 F-moll [1862] und op. 80 As-dur, die „Missa solemnis“ [1867], die Oratorien „Christus“ [1874] und „Der Stern von Bethlehem“ op. 83, das Stabat Mater op. 25 [1869], Psalm 130 für Frauenchor, Soli und Orchester [1863] und das Tedeum op. 46 [1866]); neben diesen schwerwiegenden Vokalwerken stehen aber eine Reihe gediegener Kammermusikwerke, die zwar nach Schumann hie und da etwas „akademisch“ kühl anmuten, aber voll gesunden musikalischen Lebens und meisterlich gearbeitet sind (drei Klavierquartette [op. 43, 44, 50], zwei Klavierquintette [op. 75, 76], sieben Klaviertrios, vier Violinsonaten, je eine Bratschen- und Cellosonate, zwei Streichquartette [op. 53] und zwei Hefte „Walzer für Streichquartett“ [op. 73 und 78]), sowie ein Klavierkonzert (op. 30), zwei der Zeit vor seinen Studien bei Dehn angehörige Ouvertüren, vier Orchestermärsche (op. 61) und eine große Zahl von Klavierkompositionen gediegener aber keineswegs ihre Zeit verleugnender Haltung. Seine ersten gedruckten Werke (1850): 15 Kanons op. 1 und 6 Fugen op. 2 hatten ihn allerdings sogleich als Meister des Kontrapunkts vorgestellt und die Neigung zu gediegener Arbeit hat Kiel nie verleugnet, selbst nicht in den Streichwalzern. Aber es spricht aus allen seinen Werken ein distinguiertes, echt musikalisches Wesen, das durch die volle Harmonie von Wollen und Können wohlthuend berührt. Ein respektabler Künstler ist auch Albert Löschhorn, geboren 27. Juni 1819 zu Berlin, ein Schüler L. Bergers sowie am Kgl. Institut für Kirchenmusik Grells, A. W. Bachs und des Pianisten Rudolf Killitschgy (1797—1851), nach des letzterem Tode sein Nachfolger als Klavierlehrer am Kirchenmusikinstitut, bekannt durch eine große Zahl guter instruktiver Klavierwerke, auch Sonaten, Suiten, mehrere Klavierquartette und brillante Solostücke, sowie einen „Führer durch die Klavierlitteratur“ (2. Aufl. 1885). Nicht in Berlin gebildet, aber seit fast einem halben Jahrhundert in Berlin lebend ist Georg Vierling geboren 5. September 1820 zu Frankenthal in der Pfalz, Schüler seines Vaters, eines tüchtigen Organisten, sowie von H. Neeb in Frankfurt a. M., J. H. Chr. Rinck in Darmstadt

und Marx in Berlin, 1847 Organist und Musikdirektor in Frankfurt a. O., 1852 Dirigent der Liedertafel in Mainz, seit 1853 in Berlin, wo er kurze Zeit einen Bachverein leitete, und von wo aus er auch Konzerte in Frankfurt a. O. und Potsdam leitete, seit 1859 ohne Anstellung. Vierling ist Senatsmitglied der Akademie und einer der respektablen Vertreter des traditionellen Geistes derselben. Seine großen Chorwerke „Hero und Leander“, „Der Raub der Sabinerinnen“, „Alarichs Tod“ und „Konstantin“ haben lange die Chorvereine lebhaft interessiert, werden aber freilich jetzt seltener. Seine Symphonie, seine Ouvertüren (zu Shakespeares „Sturm“, Schillers „Maria Stuart“, Kleists „Hermannsschlacht“, und „Im Frühling“) stehen durchaus auf dem Boden der klassischen Formen, ebenso seine Kammermusikwerke (Trio, zwei Streichquartette 2c.). Vierling schrieb auch viele kirchliche Vokalwerke von solider Faktur (Psalm 100 a cappella, Psalm 137 für Tenor, Chor und Orchester, Motetten 2c.), sowie Chorlieder für gemischte und gleiche Stimmen, Duette, Lieder, Klavierstücke u. s. f. Nicht unbedeutendes Geschick in der Bewältigung der großen Form zeichnet Vierling aus, doch fehlt ihm eigentliche Originalität. Ein Schüler Rungenhagens, sowie später von Hubert Ries, Ferd. David und Mendelssohn ist Richard Wüerst (1824—1881), der seit ca. 1850 in Berlin als Lehrer wirkte, 1877 in die Akademie gewählt wurde und längere Zeit Kompositionslehrer an Kullaks Akademie war. 1874—75 redigierte er die Neue Berliner Musikzeitung und war überhaupt vielfach als Musikreferent thätig. Wüerst war als Komponist (fünf Opern [„A-ing-fo-hi“], zwei Symphonien, ein Violinkonzert, Streichquartett 2c.) minder akademisch als die Mehrzahl seiner Kollegen, entbehrte aber positiver Qualitäten, die ihm dauernde Beachtung erzwingen könnten. Lebhafteres Interesse erweckten die Kompositionen von Woldemar Bargiel, geboren 3. Oktober 1828 zu Berlin, gestorben 23. Februar 1897 daselbst. Bargiels Mutter, geborene Tromlitz, war die geschiedene erste Gattin Friedrich Wiecks und Bargiel daher der Stiefbruder von Frau Clara Schumann (vergl. S. 285). Obgleich Berliner von Geburt erhielt Bargiel seine Ausbildung am Leipziger Konservatorium (Hauptmann, Moscheles, Rietz, Gade) und war zuerst als Lehrer am Kölner Konservatorium, 1865 als Direktor der Gesellschaftskonzerte zu Rotterdam thätig; erst 1874

wurde er nach Berlin berufen als Lehrer an der Kgl. Hochschule und Leiter einer der akademischen Meisterschulen, als solcher Mitglied der Akademie. Mit Bargiel faßte zum erstenmal die romantische Schule festen Fuß in den Kreisen der Akademiker; denn Bargiels Muse ist durchaus der Schumanns verwandt, wenn auch weniger prononciert individuell (Ouvertüren: „Prometheus", „Medea", „Zu einem Trauerspiel", eine Symphonie in C-dur, Intermezzo für Orchester, drei Klaviertrios, vier Streichquartette, ein Streichoktett, zwei- und vierhändige Klaviersachen [auch Sonaten, Suiten], und Chorlieder Gesänge für Frauenstimmen mit Klavier, Psalmen mit Orchester u. s. w.). Ohne Zweifel ist das vermehrte Eindringen von Elementen, welche den traditionellen Charakter des Berliner akademischen Kreises allmählich verwischen, auf die Initiative Joachims zurückzuführen, der 1868 nach Berlin berufen wurde, um die Kgl. Hochschule für Musik zu organisieren. Joseph Joachim ist am 28. Juni 1831 zu Kittsee bei Preßburg geboren, erhielt seine Ausbildung als Violinvirtuose durch Joseph Böhm in Wien, nahm 1843—49 seinen Aufenthalt in Leipzig, um von David und vor allem von Schumann und Mendelssohn zu profitieren, wirkte im Orchester mit, spielte 1844 mit Bazzini, Ernst und David das Maurersche Quadrupelkonzert im Gewandhaus, und machte von dort aus Konzerttouren bis nach London. 1849 ging er als Konzertmeister nach Weimar, wo damals die Liszt-Aera ihren Anfang nahm und trat damit in Kontakt mit den Neudeutschen, wandte sich jedoch bald wieder von denselben ab und übernahm die Konzertmeisterstelle in Hannover, wo er sich mit der Opernsängerin, nachmals aber allgemein gefeierten Liedersängerin Amalie Weiß [Schneeweiß] (1839—99) verheiratete (1882 geschieden; sie starb 1899). Die Meisterschaft Joachims als Interpret der Klassiker machte seit seiner Berufung nach Berlin diese Stadt zur Hochschule des Violinspiels; außer Joachims Solovorträgen erlangte aber auch sein Quartettspiel (mit de Ahna [Kruse, Halir], Wirth, Hausmann) europäische Berühmtheit ohnegleichen. Als Komponist gehört Joachim mit seinen nicht zahlreichen Werken (drei Violinkonzerte [No. II in ungarischer Weise], Vortragsstücke für Violine mit Klavier oder Orchester, Ouvertüren [„Hamlet", „Demetrius", „Dem Andenken Kleists"] u. a.) zu den von Schumann beeinflußten Naturen. Gegen-

über den mit Joachim u. a. eingedrungenen romantischen Elementen hält das Banner der älteren Traditionen der Akademie hoch Martin Blumner, geboren 21. November 1827 zu Fürstenberg in Mecklenburg, ein Schüler Dehns, seit 1845 Mitglied der Singakademie, deren Vizedirigent er 1863 wurde, seit 1876 Grells Nachfolger als erster Dirigent (bis 1900; seit 1875 auch Mitglied der Akademie, 1880 Senatsmitglied und 1885 Vorsitzender der musikalischen Sektion. 1891 wurde Blumner auch Vorsteher einer der akademischen Meisterschulen der Kompositionsabteilung der Akademie und stellvertretender Vorsitzender der Gesamtakademie der Künste. Blumner steht als Komponist ganz auf dem Standpunkte der Rungenhagen-Grellschen Zeit, schreibt zwar für Chor mit Orchesterbegleitung (Oratorien „Abraham“ 1859 und „Der Fall Jerusalems“ 1874, Trauerkantate „In Zeit und Ewigkeit“ 1885, Festkantate zum Jubiläum der Singakademie), doch auch vielfach a cappella (Psalmen, Motetten). Auch verfaßte er eine „Geschichte der Berliner Singakademie“ (1891). Der Nachfolger Haupts als Direktor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik ist Robert Radecke, geboren 31. Oktober 1830 zu Dittmannsdorf (Schlesien), Schüler des Leipziger Konservatoriums, auch kurze Zeit Dirigent der Singakademie zu Leipzig und Musikdirektor am dortigen Stadttheater. Nachdem er in Berlin seiner Militärpflicht genügte, schlug er daselbst sein Domizil auf, richtete Quartettsoireen und 1858 bis 1863 auch Chor- und Orchesterkonzerte ein und trat als Pianist und Organist auf. 1859 war auch sein Bruder Rudolf Radecke (geb. 6. Sept. 1829 zu Dittmannsdorf) nach Berlin gezogen, der 1864 bis 71 Lehrer am Sternschen Konservatorium war, auch bis 1868 den Cäcilienverein leitete, dann aber einen eigenen Gesangverein und auch ein eigenes Musikinstitut ins Leben rief. Derselbe komponierte nur wenig Lieder und Chorlieder. Robert Radecke wurde 1863 Musikdirektor am Hoftheater und 1871 Kgl. Kapellmeister. 1887 trat er vom Hoftheater zurück. Als Stern starb (1883) übernahm Robert Radecke die Direktion des Konservatoriums (bis 1888). Seit 1874 ist er Mitglied der Akademie, seit 1882 Senatsmitglied. Zum Komponieren ist er anscheinend nicht oft gekommen (Liederspiel „Die Mönkguter“ 1874, eine hübsche Symphonie, zwei Ouvertüren und einige weitere Orchesterstücke). Der derzeitige Direktor der Klavierabteilung der Berliner Kgl. Hochschule Ernst Rudorff, geboren 18. Januar 1840 in

Berlin, war, ehe er das Leipziger Konservatorium bezog, Schüler Bargiels, wurde 1865 am Kölner Konservatorium angestellt und 1869 nach Berlin an die Hochschule berufen. 1880—90 führte er auch die Leitung des Sternschen Gesangvereins. Auch Rudorff hat nur wenig komponiert (Symphonie B-dur, Orchesterballade, Serenade, Variationen für Orchester, Ouvertüren „Otto der Schütz“ und „Das Märchen vom blonden Ekbert“, „Gesang an die Sterne“ mit Orchester, Chorlieder, Klaviersachen). Eine der bedeutendsten Erscheinungen des Kreises ist wieder Albert Becker, geboren 13. Juni 1834 zu Quedlinburg, gestorben 10. Januar 1899 zu Berlin. Becker war 1853—56 Schüler Dehns, lebte zunächst als Privatlehrer in Berlin und wurde 1881 Kompositionslehrer am Scharwenka-Konservatorium, 1891 aber Dirigent des Domchors. Das ihm 1892 angetragene Thomaskantorat in Leipzig lehnte er auf Wunsch des Kaisers ab. Beckers G-moll-Symphonie wurde 1861 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien preisgekrönt; größeres Aufsehen machte seine B-moll-Messe (1878 zum 25jährigen Jubiläum des Riedel-Vereins in Leipzig), weiter folgten „Die Reformationskantate“ (1883), das Oratorium „Selig aus Gnade“ (1890), der „Geistliche Dialog aus dem 16. Jahrhundert“ (Altsolo, Chor und Orchester), Motetten, Psalmen, die Männerchöre mit Orchester „Vigilien“ und „Schnitter Tod“, auch eine Oper „Loreley“ (1898), eine Orgelphantasie mit Fuge G-moll, ein Klavierquintett op. 49, eine Violinballade, „Minnelieder aus dem 13. Jahrhundert“ (zwei Hefte), Klavierlieder auf Texte von Jul. Wolff u. s. w. Beckers Tonsprache, besonders in seinen kirchlichen Werken, ist eine gewählte und von edlem Pathos getragene. Während Reinhold Succo (1837—97), der an der Berliner Akademie geschult, 1863 Organist der Thomaskirche daselbst, 1874 Theorielehrer an der Kgl. Hochschule und 1888 Akademiemitglied wurde, nur mit wenigen soliden kirchlichen Kompositionen seinen Lehrberuf belegte, treten uns in Bruch, Gernsheim, Hofmann, Herzogenberg und Rüfer noch fünf Akademiker von schwererem Gewicht entgegen.

Max Bruch ist am 6. Januar 1838 zu Köln geboren, erhielt den ersten Musikunterricht von seiner Mutter (geborenen Almenräder) und wurde dann von dem Bonner Musikprofessor Karl Breidenstein soweit gefördert, daß er 1853 bei der Konkurrenz um das

Frankfurter Mozartstipendium siegte. Er setzte nun seine Studien unter Hiller, Reinecke und Ferdinand Breunung (1830—83) in Köln fort. Nach dem Tode seines Vaters (1861) ging er auf die Wanderschaft und setzte sich zunächst 1862—64 in Mannheim fest, wirkte nach erneuten Reisen 1865—67 in Koblenz als Musikdirektor und 1867—70 in Sondershausen als Hofkapellmeister; 1871—73 lebte er in Berlin ohne Anstellung. Seine wiederholten Versuche, auf der Bühne Fuß zu fassen, gingen fehl („Scherz, List und Rache" 1858 in Köln, „Loreley" 1863 in Mannheim, „Hermione" nach Shakespeares „Wintermärchen" 1872 in Berlin); dagegen schlug gleich das erste seiner Chorwerke „Scenen aus der Fritjofsage" op. 23 (1864) durch und eröffnete eine Jahrzehnte währende Aera der Herrschaft Bruchs im Konzertsaal. 1873 bis 1878 nahm er seinen Wohnsitz wieder in Bonn, von wo aus er wiederholt Ausflüge (auch nach England) zur Leitung von Aufführungen seiner Werke machte, übernahm dann als Nachfolger Jul. Stockhausens die Direktion des Sternschen Gesangvereins in Berlin, 1880 als Nachfolger Jul. Benedicts die der Philharmonischen Gesellschaft in Liverpool und 1883 als Nachfolger von Bernhard Scholz die des Breslauer Orchestervereins. Endlich 1890 erreichte sein Wanderleben ein Ende durch die Berufung nach Berlin als Leiter einer Meisterschule an der Kompositionsabteilung der Akademie und Mitglied des akademischen Senats. Bereits 1881 hat sich Bruch aus Berlin seine Gattin geholt, die Sängerin Emma Tuczek. Mancherlei Ehrungen folgten nun seiner Berufung, von denen nur das Cambridger Ehrendoktorat der Musik (1893) und das Breslauer Ehrendoktorat der Philosophie, auch die Ernennung zum korrespondierenden Mitgliede der Pariser Akademie hervorgehoben seien. Bruchs Chorwerke haben, neben denen von Brahms und Heinrich Hofmann, längere Zeit eine vollständige Umwälzung in das Programm der großen Chorvereine gebracht; außer dem „Frithjof" besonders „Schön Ellen" (op. 25), „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel" (Bariton, Frauenchor und Orchester) op. 27, „Odysseus" (op. 41, 1873), „Arminius" (op. 43), „Das Lied von der Glocke" (op. 45) und „Achilleus" (op. 50, 1885), während „Das Feuerkreuz" (op. 52) nicht mehr in gleicher Weise durchzudringen vermochte und seine beiden allerdings noch jungen Oratorien „Moses"

(1894 zur Jubelfeier der Akademie) und „Gustav Adolf“ (1898) zunächst nur vereinzelte Aufführungen fanden. Doch stehen neben den großen epischen Chorwerken für gemischten Chor, Soli und Orchester noch eine ganze Reihe von kaum minder beliebt gewordenen kleineren, nicht ganze Abende füllenden Werken wie die geistlichen „Jubilate Amen“ op. 3, „Rorate coeli“ op. 29 (mit Orgel und Orchester), „Kyrie, Sanktus und Agnus“ op. 35 (für Doppelchor), Hymne op. 64 (mit Orgel und Orchester), die Männerchöre mit Orchester „Römischer Triumphgesang“, „Salamis“, „Normannenzug“ u. a., die gemischten Chöre mit Orchester „Römische Leichenfeier“ (op. 34) „Dithyrambe“ 2c. Bruchs Stil ist bei allem Aufwand moderner Mittel der Harmonie, des Kontrapunktes und der Instrumentation (doch ohne die durch Berlioz angeregten Extraverstärkungen) auf direkt ansprechende Melodiosität, formale Abrundung und volksmäßigen Ausdruck gerichtet. Er hebt sich gegenüber Kiel durch größere Wärme und gegenüber Brahms durch bequemere Verständlichkeit ab, tritt aber hinter beide durch geringere Tiefe des Inhalts zurück. Außerhalb der Vokalkompositionen (zu denen auch „Schottische Lieder“ mit Klavier kommen) hat Bruch nur mit seinen drei Violinkonzerten (besonders dem ersten in G-moll op. 26) und einigen weiteren Solosachen für Violine mit Orchester (Romanze op. 42, Phantasie op. 46 2c.) bezw. Cello und Orchester („Kol Nibrei“ [hebräische Melodie] op. 47, Kanzone op. 55) u. a. Erfolg gehabt. Seine Kammermusikwerke (2 Streichquartette, ein Trio) und Symphonien (Es-dur op. 28, F-moll op. 36, E-dur op. 51) sind gut gearbeitete Musik, treten aber mangels stärkeren Ausdrucks und individueller Charakteristik nicht genügend aus der Flut der Erscheinungen hervor, um Anspruch auf Sonderbeachtung zu machen. Ein Komponist von gewandter Faktur, in allen Sätteln gerecht, des mannigfaltigsten Ausdrucks mächtig, doch ohne die überzeugende Kraft innerer Notwendigkeit ist Friedrich Gernsheim, geboren 17. Juli 1839 zu Worms, Schüler des Leipziger Konservatoriums, nach längerem Studienaufenthalt in Paris 1861 Musikdirektor in Saarbrücken, 1865—73 Lehrer am Konservatorium zu Köln, 1874 Nachfolger Bargiels als Dirigent und Lehrer in Rotterdam, 1890—97 Dirigent des Sternschen Gesangvereins in Berlin und Lehrer am Sternschen Konservatorium, seit 1897 Mitglied des Senats der Berliner Akademie

und daneben Dirigent der Eruditio musica in Rotterdam. Von seinen Kompositionen erfreuen sich seine Kammermusikwerke mit Klavier einiger Verbreitung (3 Klavierquintette, 3 Klavierquartette, 2 Trios, 3 Violinsonaten), weniger seine beiden Streichquartette und das Streichquintett, auch von seinen Chorwerken mit Soli und Orchester erscheint öfter eins auf den Programmen (für gemischten Chor: „Hafis", „Nornenlied", „Phoebus Apollo", Preislied"; für Männerchor: „Salamis", „Wächterlied a. d. Neujahrsnacht 1200", „Odins Meeresritt", „Das Grab im Busento"; Szene für Alt, Chor und Orchester „Agrippina"). Auch veröffentlichte Gernsheim mehrere Ouvertüren („Waldmeisters Brautfahrt"), je ein Klavierkonzert und Violinkonzert u. a. m.

Zu einer gewissen Popularität gelangte durch Werke verschiedensten Genres Heinrich Hofmann, geboren 13. Januar 1842 zu Berlin, Schüler Grells, Dehns und Wüersts, eine Zeit lang Privatmusiklehrer, seit 1873 nur mehr der Komposition lebend, seit 1882 Mitglied der Akademie, seit 1898 Mitglied des Senats. Wie Bruch machte auch Hofmann mehrfach Versuche mit der Opernkomposition („Cartouche" 1869, „Der Matador" 1872, „Armin" 1872, „Aennchen von Tharau" 1878, „Wilhelm von Oranien" 1882 und „Donna Diana" 1886), von denen aber nur die letzte vorübergehend einigen Erfolg hatten. Schnelle Verbreitung fanden dagegen eine Anzahl seiner ansprechenden und klangvollen vierhändigen Klaviersachen („Steppenbilder", „Aus meinem Tagebuch", „Italienische Liebesnovelle" u. a.) und von seinen Chorwerken besonders das anspruchslose „Die schöne Melusine", von den Orchesterwerken die „Ungarische Suite" und die Symphonie „Frithjof", auch die Suite „Im Schloßhof", zwei Serenaden für Streichorchester op. 65 [mit Flöte] und op. 72 und das Scherzo „Irrlichter und Kobolde". Von seinen Chorwerken, die gegenüber denen Bruchs einen schweren Stand hatten, seien noch hervorgehoben „Editha" (1890), „Prometheus", „Waldfräulein", ferner die für Männerchor, Soli und Orchester: „Haralds Brautfahrt", „Johanna von Orleans" und „Nordische Meerfahrt"; für Frauenchor, Solo und Orchester der „Nornengesang", für Bariton und Orchester die „Lieder Raouls le Preux an Jolanthe von Navarra" u. s. w. Auch einige Kammermusikwerke Hofmanns zogen die Aufmerksamkeit auf sich (Oktett op. 80, Violinsonate

op. 67, Cellosonate op. 63, je ein Streichquartett, Klavierquartett und Klaviertrio), ferner ein Cellokonzert, ein Konzertstück für Flöte, Chorlieder, Lieder und Klaviersachen aller Art u. s. w.

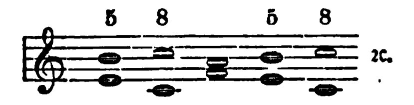
Als Erbe Kiels hat sich mehr und mehr Heinrich von Herzogenberg erwiesen, geb. 10. Juni 1843 zu Graz, gest. 9. Okt. 1900 in Wiesbaden. Derselbe erhielt seine Ausbildung durch O. Dessoff am Wiener Konservatorium und siedelte 1872 nach Leipzig über, wo er 1874 mit Ph. Spitta, Adolf Volckland und Fr. v. Holstein den Bachverein begründete und nach Volcklands Weggange nach Basel 1875 zehn Jahre lang dirigierte. 1885 folgte er der Berufung nach Berlin als Nachfolger Kiels als Direktor der Kompositionsabteilung der kgl. Hochschule für Musik und Vorsteher einer akademischen Meisterschule. Leider zwang ihn seine wankende Gesundheit schon 1888 zur Niederlegung seines Amtes, das er aber nach Bargiels Tode 1897 nochmals übernahm, um es kurz vor seinem Tode abermals niederzulegen. Herzogenberg hatte sich schon in seinen Kammermusikwerken (3 Violinsonaten, 3 Cellosonaten, 2 Klavierquartette, 2 Streichtrios, 5 Streichquartette, ein Streichquintett) als eine durch eigenartige Strenge der Faktur Kiel verwandte Natur gezeigt; seine Klavierwerke, Lieder und Chorlieder, seine Orchesterwerke (symphonische Dichtung „Odysseus", Symphonien in C-moll [1885] und B-dur [1890]) und die früheren Chorkompositionen „Deutsches Liederspiel" (Soli, Chor und Klavier), „Kolumbus" (Soli, Männerchor und Orchester op. 11), „Der Stern des Liedes" (Chor und Orchester op. 55), „Die Weihe der Nacht", (Alt, Chor und Orchester op. 56), „Nannas Klage" (Soli, Chor und Orchester op. 59) wiesen ihm aber entschieden eine Stellung in der Gesellschaft der Romantiker zu. Seit seiner Uebersiedelung nach Berlin wandte sich Herzogenberg mehr und mehr den höchsten Aufgaben der kirchlichen Chorkomposition zu, ein Gebiet, auf dem er vordem nur mit einem a cappella-Psalm (op. 34, Psalm 116) hervorgetreten war. Nunmehr hat er sich mit seinem „Requiem" op. 72 (Chor und Orchester), der „Totenfeier" op. 80 (Soli, Chor und Orchester), der großen Messe op. 87 (Soli, Chor und Orchester) dem 94. Psalm für Soli, Doppelchor und Orchester op. 60, dem „Königspsalm" op. 71 (Chor und Orchester) und den beiden Kirchenoratorien „Die Geburt Christi" op. 90 und „Die Passion" op. 93 als ein zum mindesten völlig Ebenbürtiger neben Friedrich Kiel

gestellt. Dem Kreise der Berliner Akademie ist durch diese letzten Thaten Herzogenbergs ein ganz neues Gewicht zugewachsen, dessen volle Bedeutung sich noch nicht abschätzen läßt; doch darf man schon jetzt nicht mehr mit der Anerkennung der Thatsache zurückhalten, daß der Kreis des Konventionellen und Schulmäßigen damit durchbrochen ist und die Hoffnung Raum gewinnt, daß die anfänglich mit unzulänglichen Mitteln und mit Verkennung berechtigter Fortschritte des Zeitgeistes über die ältere Praxis hinaus unternommene Verteidigung der älteren Kunstideale gegenüber bilderstürmerischem Drängen junger Heißsporne zu einem befriedigenden Abschlusse führen wird. Daß kaum ein Jahr später als Herzogenberg auch Johannes Brahms in dem Schoß der Berliner Aufnahme fand, stimmt sehr wohl zu diesem Umwandlungsprozesse, von dem nur zu hoffen ist, daß er konsequent weitergeführt werde und nicht zu neuer Verflachung umschlage. Zu den Mitgliedern der Akademie zählt neuerdings auch Phil. Rüfer, geb. 7. Juni 1844 zu Lüttich (Sohn eines deutschen Musikers), der seine Ausbildung in Belgien erhielt, aber seit 1871 in Berlin lebt, früher Lehrer am Kullakschen, später am Scharwenkaschen Konservatorium, ein geschätzter Komponist von Orchesterwerken (Symphonie F-dur op. 23, 3 Ouvertüren), Kammermusikwerken (Streichquartette op. 20, 31, Trio, Violinsonate, Suite für Cello und Klavier), einer Orgelsonate (op. 16) und kleinerer Sachen, auch zweier großen Opern („Merlin" 1887, „Ingo" 1897). Auch Albert Dietrich geboren 28. August 1829 zu Forsthaus Golk bei Meißen, der langjährige Oldenburger Hofkapellmeister (1861—90), der seine Studien in Leipzig machte und sodann noch 1851—54 Robert Schumanns Schüler in Düsseldorf war, worauf er zunächst als Musikdirektor in Bonn wirkte, ist neuerdings nach seiner Pensionierung in den Senat der Berliner Akademie gewählt worden, wodurch die romantischen Elemente in der Akademie eine weitere Stärkung erfahren haben. Dietrichs D-moll-Symphonie op. 20 gehört zu den namhaftesten symphonischen Werken nach Schumann, auch seine sonstigen Werke gehören der Schumannschen Richtung an (Ouvertüre „Normannenfahrt", Chorwerke mit Orchester: „Morgenhymne", „Rheinmorgen", „Altchristlicher Bittgesang", Cellosonate, Klaviertrios, Cellokonzert, Violinkonzert u. a.). Seine Oper „Robin Hood" wurde zuerst 1879 in Frankfurt a. M. mit Erfolg aufgeführt.

Noch sei angemerkt, daß die Akademie auch den am 23. August 1854 in Breslau geborenen Pianisten und Komponisten Moritz Moszkowski in ihren Schoß aufgenommen hat, der in Berlin am Sternschen und Kullakschen Konservatorium ausgebildet wurde, auch daselbst lebte und von da aus seine Konzertausflüge machte, aber 1897 nach Paris übersiedelte. Moßkowski steht als Komponist freilich den älteren Traditionen der Akademie sehr ferne, hat aber mit seiner symphonischen Dichtung „Jeanne d'Arc" (viersätzig), zwei Orchestersuiten (op. 39, 47), dem „Phantastischen Zug" für Orchester, einem Klavierkonzert, einigen Stücken für Cello und Klavier und Violine und Klavier und vielen Klaviersachen) „Spanische Tänze") technisches Geschick und Esprit gezeigt, auch eine große Oper „Boabdil" auf die Bühne gebracht (Berlin 1892), deren Ballettnummern gefielen und in die Konzertsäle übergingen. Hielte nicht eine Anzahl von weiteren Vertretern der klassizistischen Tendenz, denen wir noch als auswärtigen Mitgliedern begegnen werden, solchen stark modern angehauchten die Wage, so müßte man freilich ernstlich um die Zukunft des Geistes der Berliner Akademie besorgt sein.

Gewiß ist es ein erfreuliches Zeichen der Zeit, wenn neben der Vokalmusik auch die Instrumentalmusik sozusagen von Staats wegen anerkannt wird und auch Komponisten, welche anstatt den Stil der Orlando Lasso und Palestrina den der Bach, Händel, Mozart und Beethoven als vorbildlich für unsere Zeit ansehen, Sitz und Stimme in der Akademie erhalten; wenn damit die nun schon fast zwei Jahrhunderte zu lange festgehaltene Nachbetung von Lehrsätzen ihre Endschaft erreicht, nach denen schon zu Bachs Zeiten niemand mehr komponieren konnte, so wird das niemand bedauern. Vielleicht führt die nicht zu verkennende Regeneration der Berliner Akademie mit der Zeit auch nach dieser Seite zu praktischen Ergebnissen, nämlich zur Beschlußfassung darüber, was die Akademie unter „strengem Stil", „Reinheit des Satzes" u. s. w. versteht, zur Herausgabe offizieller „Methoden", wie sie das Pariser Konservatorium seit den ersten Jahrzehnten seines Bestehens herausgegeben hat. Leider verlautet bis jetzt von dergleichen noch nichts, obgleich niemand darüber im Zweifel sein kann, daß Bellermanns „Kontrapunkt" mit der Schreibweise der heutigen Vorsteher von akademischen Meisterschulen herzlich wenig zu thun hat!

Sollte es denn wirklich nicht zu erreichen sein, daß die Akademie wenigstens Stellung nähme zu gewissen Fundamentalsätzen der Kontrapunktlehre, wie z. B. der in blinder Verehrung von Autoritäten vergangener Epochen nachgebeteten Empfehlung von zweistimmigen Sätzen wie diesem*):



über welche schon vor 175 Jahren Mattheson wegen der „frommen, kahlen" Quinten (und Oktaven) witzelte. Leider ist wohl H. Bellermann der einzige Berliner Akademiker, der ein Lehrbuch verfaßt hat, und es liegt der Gedanke nahe, daß die Akademie davor zurückscheut, Kunstregeln festzulegen, da sie die Kunst in steter Wandlung sieht. Aber eine negative Aeußerung, welche der überkommenen Ehrfurcht vor solchen schon im 16. Jahrhundert nicht mehr geltenden Maximen ein Ende machte, wäre doch bereits eine sehr erfreuliche positive Leistung, die für heiklere Fragen nichts präjudizierte.

Das Verdienst der Berliner Akademie, das Ansehen des ernsten Vokalstils gegenüber destruktiven Tendenzen durch die That aufrecht erhalten zu haben, muß anerkannt werden; daß irgend eine Art von Zusammenschluß der konservativen Elemente zur Verteidigung dieses Palladiums nicht überflüssig ist, kann nur Parteilichkeit im gegnerischen Sinne leugnen. Auf die Dauer genügt aber die stillschweigende Regierung nicht, zumal wenn man zu stetem Zurückweichen gezwungen ist. Es wird daher Zeit, daß man etwas von einem Programm, von einem Normativ hört, welches die Akademie vertritt; aus der Zusammensetzung der Akademie ist ein solches heute nicht mehr abzuleiten.

---

*) Bellermann a. a. O. S. 70 aus Fux' Gradus ad Parnassum.

§ 2. Berliner Nicht-Akademiker.

Angesichts der übergroßen Zahl von Tonkünstlern, welche wohl Anspruch darauf haben, in einer Monographie der Musik des 19. Jahrhunderts genannt zu werden, müssen wir, um nicht ganz in die lexikographische Manier zu geraten und Hunderte von Namen entweder in alphabetischer oder chronologischer Folge aufzuzählen, unsere Zuflucht zu Gruppierungen nehmen, deren Begrenzung vielleicht einer strengen Kritik nicht Stich hält, aber doch einigermaßen den Zweck erfüllt, eine Uebersicht zu ermöglichen. Unter Verweisung auf das Inhaltsverzeichnis und die am Schluß gegebenen Namens- und Sachregister, welche im übrigen die Wege zeigen, sei nochmals daran erinnert, daß wir den hervorragenden Meistern besondere Kapitel oder Paragraphen eingeräumt und an sie zunächst ihre engere Gefolgschaft angeschlossen haben; dadurch sind aus den Gruppen, die wir nun bilden, einzelne, manchmal die bedeutendsten Namen vorweggenommen und andere folgen noch in separater Besprechung. Dadurch, daß wir in diesem Schlußteile nicht nur die Nationalitäten auseinanderhalten, sondern auch den Musikschriftstellern ein besonderes Kapitel zuweisen, und weitere Gruppen für die Oper, die Orgelmusik u. s. w. abscheiden, müssen notwendig die landschaftlichen Zusammenfassungen lückenhaft werden oder doch scheinen, wofür hier ein für allemal Indemnität erbeten sei. Auch die Gruppe der „Berliner Nichtakademiker“ ist eine gewiß stark anfechtbare Rubrik, zumal einerseits schwer zu sagen ist, warum nicht dieser oder jener ernste Komponist in die Akademie gewählt wurde, andererseits auch gar nicht abzusehen, wie viele der noch Lebenden schon in den nächsten Jahren einer solchen Ehre etwa noch teilhaftig werden mögen. Auch begreift eine solche lokal bestimmte Gruppe natürlich Vertreter sehr verschiedener Richtungen. Sei es drum — jedenfalls wird dieser Paragraph den vorigen ergänzen und die Scheidung nicht ganz zwecklos sein. Daß die Berliner Kapellmeister zum Teil schon an anderer Stelle besprochen wurden (S. 242 ff.), sei aber nicht vergessen, überhaupt an unsere Vororientierungen (S. 18 ff. u. a. m.) erinnert. Thatsächlich haben wir nur eine Art Nachlese zu geben, die aber noch einige Namen von gutem

Klange einbringt. Lassen wir dem Alter den Vortritt, so tritt uns ein Nestor der deutschen Musiker entgegen in Eduard Wilsing, geb. 21. Oktober 1809 zu Hörde bei Dortmund, der nach Absolvierung des Lehrerseminars zu Soest einige Jahre Organist der evangelischen Hauptkirche zu Wesel war, 1834 aber seine Arbeitsstätte nach Berlin verlegte. Wilsings 16stimmiges „De profundis", das Schumann zu einer begeisterten Besprechung anregte und von Friedrich Wilhelm IV. mit einer goldenen Medaille belohnt wurde, sein Oratorium „Jesus Christus", dessen zweiten Teil 1889 Wilsings Schüler Arnold Mendelssohn in Bonn vorführte, Sonaten und andere Klavierwerke gediegener Faktur weisen Wilsing eine Stelle neben den älteren Berliner Akademikern an. Auch die Brüder Adolf Stahlknecht (1813—87, Violinist) und Julius Stahlknecht (1817—92, Cellist), welche lange Jahre der Berliner kgl. Kapelle angehörten und fleißig gute Kammermusik pflegten, sind hier zu nennen; Adolf komponierte Orchester- und Kammermusikwerke, auch Messen, Julius besonders Solostücke für Cello. Hieronymus Truhn, geb. 14. November 1811 zu Elbing, gest. 30. April 1886 in Berlin, ein Schüler von Bernhard Klein und Dehn, wirkte zunächst als Dirigent in Danzig und Elbing, seit 1852 aber in Berlin, wo er auch als Kritiker Ansehen erlangte. Von seinen Kompositionen (Opern „Trilby" 1835, Melodram „Kleopatra" 1835, Chorwerke ꝛc.) wurden besonders Lieder beliebt. Flodoard Geyer, geboren 1. März 1811 zu Berlin, gestorben 30. April 1872 daselbst, Schüler Marx', 1851—66 Theorielehrer am Sternschen Konservatorium, war nicht nur ein angesehener Lehrer und Kritiker (für die Spenersche Zeitung u. a.), sondern auch ein respektabler Komponist, von dessen Werken (Opern, Symphonien, Kirchenmusik, Lieder) aber wenige im Druck erschienen. Otto Tiehsen, geboren 13. Oktober 1817 zu Danzig, gestorben 15. Mai 1849 in Berlin, wo er an der Kompositionsschule der Akademie seine Ausbildung erhielt, wurde besonders durch Lieder von etwas zu offener Melodik beliebt, schrieb aber auch gute mehrstimmige Vokalwerke a cappella (sechsstimmiges Kyrie, Gloria, Crucifixus) und mit Orchester (Weihnachtskantate). Eduard Franck, geb. 5. Dezember 1817 zu Breslau, gest. 1. Dezember 1893 zu Berlin, ein geschätzter Klavierpädagog (an den Konservatorien zu Köln, Bern, seit 1867 am Sternschen Konservatorium in Berlin, 1886 an E. Breslaurs

Seminar), ist durch eine größere Anzahl von Kammermusikwerken solider Faktur (Klavierquintett, -Sextett, Cellosonate, neun Klaviersonaten, Duos für zwei Klaviere u. s. w.), auch eine Symphonie u. a. sehr bemerkenswert. Wilhelm Langhans, geb. 21. September 1832 zu Hamburg, gest. 9. Juni 1892 in Berlin, Schüler des Leipziger Konservatoriums und von Alard in Paris (Violine), wurde zuerst Mitglied des Leipziger Gewandhausorchesters, dann Konzertmeister in Düsseldorf (1857—60) und lebte in der Folge konzertierend und lehrend in Hamburg, Paris, Heidelberg (1870 Dr. phil.) und seit 1871 in Berlin, wo er 1874 Lehrer der Musikgeschichte an Kullaks Akademie wurde, von der er 1881 an das Scharwenka-Konservatorium überging. Langhans ist am bekanntesten durch seine „Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts" (1882 bis 1886, 2 Bde.), eine „Musikgeschichte in zwölf Vorträgen" (1878), und einige kleinere Schriftchen, sowie die Uebersetzung von Nieks' Chopin-Biographie, hat aber auch eine Reihe Kompositionen herausgegeben (Konzertallegro für Violine und Orchester, eine Violinsonate, Etüden für Violine); Orchester- und Kammermusikwerke (darunter ein preisgekröntes Streichquartett [1864]) blieben Manuskript. Die Geschichtsschreibung Langhans' ist durch seine einseitige Berlioz- und Wagnerbegeisterung tendenziös gefärbt, so daß Schumann und Brahms zu kurz kommen. Adalbert Ueberlée, geb. 27. Juni 1837 zu Berlin, gest. 15. März 1897 in Charlottenburg, als Organist und Gesangslehrer geschätzt, war respektabel als Komponist kirchlicher Werke (Requiem, Stabat Mater), mehrerer Oratorien („Golgatha", „Das Wort Gottes"), auch Opern („König Ottos Brautfahrt" 1881). Nur mit einigen Kammermusikwerken und kleinen Sachen trat als Komponist auf der von A. Dietrich und Kiel gebildete Lehrer am Sternschen Konservatorium und Musikreferent der „Post" Ernst Eduard Taubert, geb. 25. September 1838 in Regenwalde in Pommern. Ein Sohn Heinrich Dorns, Alexander Dorn, geb. 8. Juni 1833 zu Riga, seit 1869 Klavierlehrer an der kgl. Hochschule, komponierte Vokalwerke (Messe, Chorwerk „Der Blumen Rache", Operetten für Frauenstimmen u. a.). Bedeutender ist sein Bruder Otto Dorn, geb. 7. September 1848 zu Köln, 1873 Stipendiat der Meyerbeerstiftung, seit längeren Jahren in Wiesbaden lebend (Oper „Afraja" Gotha 1891, Symphonie „Pro-

metheus", Ouvertüren „Hermannsschlacht" und „Sappho", Lieder). Wilhelm Freudenberg, geb. 1838 zu Raubacher Hütte bei Neuwied, ist Begründer des Konservatoriums zu Wiesbaden (1870) und seit 1896 mit Karl Mengewein (geb. 9. September 1852 zu Zaunroda in Thüringen) Leiter einer Musikschule in Berlin. Freudenberg hatte als Opernkomponist zeitweilig einigen Erfolg („Die Pfahlbauern" Mainz 1878, „Die Nebenbuhler" Wiesbaden 1879, „Kleopatra" Magdeburg 1882, „Die Mühle im Wisperthale" daselbst 1883, „Der St. Katharinentag" Augsburg 1889, „Marino Faliero" Regensburg 1889, „Johannesnacht" Hamburg 1896), schrieb auch Orchesterwerke (symphonische Dichtung „Ein Tag in Sorrent", Ouvertüre „Durch Dunkel zum Licht", Musik zu „Romeo und Julie"), sowie Lieder, Klaviersachen u. a. Auch sein Genosse Mengewein, Kirchenmusikdirektor und Leiter mehrerer Vereine in Berlin, trat als Komponist mit größeren Werken hervor (Oratorium „Johannes der Täufer", Festkantate „Martin Luther", Ouvertüre „Dornröschen", Singspiel „Schulmeisters Brautfahrt" Wiesbaden 1884). Ein hochgeschätzter Lehrer und nicht unbedeutender Komponist ist Heinrich Urban, geboren 27. August 1837 zu Berlin, Schüler von Hubert Ries, Laub u. a., 1881—99 Lehrer an Kullaks Akademie (Violinkonzert, Symphonie „Frühling", Ouvertüren „Fiesco", „Scheherezade" und „Zu einem Fastnachtspiele", symphonische Phantasie „Der Rattenfänger von Hameln" u. a.). Auch Louis Schlottmann, geb. 12. November 1826 zu Berlin, Schüler Tauberts und Dehns, ein vortrefflicher Pianist und gesuchter Lehrer, ist als Komponist guter Orchester- und Kammermusik, sowie Klaviersachen und Liedern zu nennen, desgleichen Gustav Schumann (1815—89), der als angesehener Pianist und Lehrer in Berlin lebte und von dessen Kompositionen Ad. Henselt eine Auswahl herausgab. Zu den erfolgreichsten Liederkomponisten zählt der Graf Philipp zu Eulenburg, geb. 12. Februar 1847 zu Königsberg, kgl. preußischer Gesandter in Wien, der auch die Texte seiner Lieder selbst dichtet („Skaldengesänge", „Nordlandslieder", „Seemärchen", „Rosenlieder" u. a.). Ein Schüler Brosigs und Kiels ist Konstantin Bürgel, geb. 24. Juni 1837 in Liebau, kurze Zeit (1869—70) Lehrer an Kullaks Akademie, Komponist guter Kammermusikwerke (Violinsonate, Klavierquintett, Klaviersonaten u. a.), einer Ouvertüre Sappho u. a. Nicht weniger als drei hochgeschätzte

Musiker des Namens Holländer (nicht Brüder) erschienen nach einander in Berlin: Alexis Holländer, geb. 25. Februar 1840 in Ratibor, Schüler der Berliner Akademie, 1861 Lehrer an Kullaks Akademie, seit 1870 Dirigent des Cäcilienvereins, Komponist von Chorwerken (6stimmiges Requiem, 5stimmige a cappella-Gesänge, Klavierquintett, Treffübungen für den Chorgesang); Gustav Holländer, geb. 15. Februar 1855 in Leobschütz, Violinist, Schüler von David in Leipzig und Joachim und Kiel in Berlin, 1874 Violinlehrer an Kullaks Akademie, veranstaltete mit Xaver Scharwenka und H. Grünfeld 1878 Kammermusiksoireen, wurde 1881 Konzertmeister der Gürzenichkonzerte in Köln und Lehrer am Konservatorium und Mitführer des mit Erfolg reisenden Kölner „Professoren-Quartetts", seit 1895 Direktor des Sternschen Konservatoriums, Komponist für Violine (Konzert, Suite u. a.); der jüngste, Victor Holländer, geb. 20. April 1866 zu Leobschütz, Schüler von Franz Kullak, H. Urban und Albert Becker in Berlin und O. Neitzel in Köln, machte den wechselvollen Weg des Theaterkapellmeisters, setzte sich aber ebenfalls zeitweilig in Berlin fest; er machte sich durch Operetten („Die Gesangvereinsprobe" Köln 1884, „Primanerliebe" Berlin 1885 u. a. m.) und allerlei andere Gesangssachen bekannt. Ein angesehener Klavierpädagoge war Emil Breslaur, geb. 29. Mai 1836 zu Kottbus, gest. 29. Mai 1899 zu Berlin, der zuerst jüdischer Religionslehrer und Prediger in Kottbus war, aber 1863 Schüler des Sternschen Konservatoriums wurde, und nach elfjähriger Thätigkeit als Lehrer an Kullaks Akademie 1879 ein „Klavierlehrerseminar" begründete, das zu großer Blüte gelangte, auch seit 1878 Herausgeber der Musikzeitung „Der Klavierlehrer" und Verfasser instruktiver Klavierwerke. Ein Schüler der Kullakschen Akademie und 1864 bis zu ihrer Auflösung 1890 Lehrer an der Anstalt, Fritz Kirchner, geb. 3. Nov. 1840 in Potsdam (kein Verwandter Theodors Kirchners), ist Komponist instruktiver Klaviersachen, auch von Liedern. Theodor Kullaks Sohn und Schüler Franz Kullak, geb. 12. April 1844 in Berlin, machte Aufsehen durch die plötzliche Auflösung (1890) der in höchster Blüte stehenden „Akademie der Tonkunst". Als Komponist trat er mit einer Oper „Inez de Castro" und kleineren Sachen heraus (Berlin 1877), bethätigte sich auch nicht ohne Erfolg als Musikschriftsteller („Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts" 1897).

In Reihe und Glied mit den Berliner Komponisten gehört auch Graf Bolko von Hochberg, geb. 23. Januar 1843 auf Schloß Fürstenstein, seit 1886 Generalintendant der kgl. preußischen Hoftheater. Graf Hochberg führt als Komponist von Opern („Claudine von Villa bella" Schwerin 1864, „Der Wärwolf" [„Die Falkensteiner"] Hannover 1876), Symphonien &c. das Pseudonym H. Franz. 1876 begründete er die Schlesischen Musikfeste unter Leitung von Ludwig Deppe (1828—90), der seit 1874 als geschätzter Klavierlehrer in Berlin lebte und 1886 auch vorübergehend als Hofkapellmeister fungierte. Deppes Nachfolger als Hofkapellmeister (nur ein Jahr lang) wurde Karl Schröder, geb. 18. Dezember 1848 zu Quedlinburg, ein ausgezeichneter Cellovirtuos (Schüler Drechslers in Dessau), der 1871—73 mit seinen Brüdern Hermann, Franz und Alwin ein reisendes Streichquartett bildete, 1874 Solocellist am Gewandhause in Leipzig, 1881 Hofkapellmeister in Sondershausen und Begründer des Konservatoriums, dessen Direktion er nach der Berliner Episode (1886—87) und ebenfalls nur einjähriger Thätigkeit als Kapellmeister am Stadttheater zu Hamburg, 1890 mit der lebenslänglichen Anstellung als Hofkapellmeister in Sondershausen wieder übernahm. Außer verschiedenen Solosachen für Cello (Konzert, Schule) komponierte Schröder die Opern „Aspasia" Sondershausen (1892) und „Der Asket" (Leipzig 1893), auch gab er Katechismen des „Dirigierens" und des „Violoncellspiels" heraus. Sein älterer Bruder Hermann Schröder, geb. 28. Juli 1843 in Quedlinburg, der Primgeiger des Schröderquartetts, ist seit 1885 Violinlehrer am kgl. Institut für Kirchenmusik und daneben Direktor eines 1873 begründeten eigenen Musikinstituts. Der jüngere Bruder Alwin Schröder, geb. 15. Juni 1855 zu Neuhaldensleben, war ursprünglich Pianist, spielte im Quartett der Brüder die Viola, bildete sich aber später autodidaktisch im Cellospiel mit solchem Erfolge aus, daß er schon 1875 in das Liebigsche Konzertorchester in Berlin als Cellist eintrat und 1880 Nachfolger seines Bruders im Gewandhausorchester wurde. Seit einigen Jahren lebt er in Berlin. Zwei namhafte Berliner Komponisten sind die Brüder Scharwenka. Der jüngere, Xaver Scharwenka, geb. 6. Januar 1850 zu Samter (Posen), ein brillanter Pianist, Schüler Th. Kullaks und Würsts, von 1868—74 Lehrer an Kullaks Akademie, machte dann mit großem

Erfolg Konzertreisen. 1881 eröffnete er mit bedeutenden Lehrkräften (Philipp Scharwenka, Albert Becker, W. Langhans, W. Jähns, Ph. Rüfer, Aloys Hennes u. a.) ein eigenes Konservatorium, das 1893 mit der von Karl Klindworth begründeten Klavierschule vereinigt wurde, nachdem 1891 Xaver Scharwenka zur Begründung eines seinen Namen tragenden Konservatoriums nach New-York berufen worden war. Scharwenkas Musik hat Polenblut in den Adern und ist, wenn auch nicht von bedeutendem Inhalt, so doch glänzend und pikant. Besonders fanden das erste seiner beiden Klavierkonzerte (B-moll) und kleinere Klaviersachen („Polnische Tänze") große Verbreitung; weniger vermochte seine Kammermusik zu erwärmen (Klavierquartett, zwei Trios, Cellosonate, Violinsonate, zwei Klaviersonaten). Mit seiner Oper „Mataswintha" (New-York 1897) wandelt er moderne Bahnen. Als Komponist gehaltvoller aber auch akademischer ist sein Bruder Philipp Scharwenka, geb. 16. Februar 1847 zu Samter, ebenfalls von Kullak und Wüerst, sowie von Heinrich Dorn gebildet, 1870 Lehrer an Kullaks Akademie, 1881 Lehrer an seines Bruders Konservatorium und 1891 Mitdirektor desselben mit Hugo Goldschmidt (geb. 19. Sept. 1859 in Breslau, Verfasser mehrerer wertvollen historischen und pädagogischen Studien zur Gesanglehre: „Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts" [1890], „Der Vokalismus des neuhochdeutschen Kunstgesangs" [1892] „Handbuch der deutschen Gesangspädagogik" [1. Teil 1896]). Von Philipp Scharwenkas Kompositionen fanden besonders die Orchesterwerke Beachtung (Violinkonzert, zwei Symphonien, Programmsymphonie „Traum und Wirklichkeit", Orchesterstücke „Frühlingswogen", „Berg- und Waldgeister", „Arkadische Suite", Orchesterserenade, Festouvertüre; Chorwerke mit Orchester „Herbstfeier", und „Sakuntala"; „Dörpertanzweise" für Chor und Klavier; Trio Cis-moll op. 100; Bratschensonate G-moll, Duo für Violine und Viola u. a.). Philipp Scharwenkas Gattin ist eine vortreffliche Violinvirtuosin (Marianne, geb. Stresow).

Zu den Berliner Komponisten ist auch Theobald Rehbaum zu zählen, geb. 7. August 1837 zu Berlin, Schüler von Hubert Ries und Fr. Kiel, seit 1892 in Wiesbaden lebend (instruktive Violinsachen, „Der Muse Sendung" für Sopran, Chor und Orchester, Opern: „Don Pablo" Dresden 1880, „Das steinerne Herz" Magde-

burg 1885, „Turandot“ Berlin 1888, „Oberst Lumpus“ Wiesbaden 1892). Auch Georg Riemenschneider, geb. 1. April 1848 zu Stralsund, Schüler von Haupt und Kiel in Berlin, kann hier eingeschaltet werden, da sein bewegtes Leben als Theaterkapellmeister ihm eine eigentliche Heimat nicht gegeben hat; zuletzt war er längere Zeit (bis 1899) als Dirigent der Konzertkapelle in Breslau seßhaft (Opern „Mondeszauber“ Danzig 1887, Orchesterstücke moderner Haltung „Julinacht“, „Nachtfahrt“, „Totentanz“, „Donna Diana“, „Festpräludien“). Der Komponist zahlreicher Possenmusiken u. dergl. Rudolf Bial, geb. 26. August 1834 zu Habelschwerdt in Schlesien, gest. 13. November 1882 in New-York, wirkte lange in Berlin als Kapellmeister am Krollschen und seit 1864 am Wallnertheater, ging aber zuletzt als Konzertunternehmer nach Amerika. Richard Kleinmichel, geb. 31. Dez. 1846 zu Posen, Schüler des Leipziger Konservatoriums, zu Hamburg, Leipzig (als Musikdirektor am Stadttheater), Magdeburg (desgl.) und Berlin lebend, ist ein tüchtiger Klavierspieler und achtbarer Komponist (Opern „Schloß Delorme“ [„Manon“] Hamburg 1883 und „Der Pfeifer von Dusenbach“ Hamburg 1891; zwei Symphonien, auch Kammermusik, Lieder und Klaviersachen [gute Etüden]). Ein beachtenswerter Pianist und Komponist ist Karl Schulz-Schwerin, geb. 3. Januar 1845 zu Schwerin, Schüler des Sternschen Konservatoriums, früher zu Schwerin, Stettin und Stargard (Dirigent des Musikvereins), seit 1885 in Berlin lebend (Ouvertüren „Tasso“, „Braut von Messina“ und „O. triomphale“, Symphonie D-moll, Messensätze u. a.). Als Schriftsteller und Herausgeber machte sich einen angesehenen Namen Hans Bischoff, geb. 17. Februar 1852 in Berlin, gest. 12. Juni 1889 in Niederschönhausen bei Berlin, Schüler Kullaks und Wüersts, seit 1873 Lehrer an Kullaks Akademie (Doktordissertation über „Bernhard von Bentadorn“ 1873, Neubearbeitung von Ad. Kullaks „Aesthetik des Klavierspiels“, Ausgaben der Klavierwerke J. S. Bachs und R. Schumanns u. a.). Speziell als Balladenkomponist erregte Aufsehen Martin Plüddemann, geb. 29. Sept. 1854 zu Kolberg, gest. 8. Oktober 1897 zu Berlin, Schüler des Leipziger Konservatoriums, 1887 Vereinsdirigent zu Ratibor, 1889 Gesanglehrer an der Musikschule zu Graz (Balladen, Lieder, Chorlieder). Aus einem Wunderknaben (als Harfenvirtuose) entwickelte sich zu einem gewandten, aber

nicht bedeutenden Komponisten Ferdinand Hummel, geb. 6. Sept. 1855 zu Berlin, Schüler der Kullakschen Akademie und 1875 der kgl. Hochschule und der Kompositionsabteilung der Akademie (Kiel, Bargiel). Am meisten Beachtung fanden Hummels denjenigen Reineckes verwandte Märchendichtungen für Soli und Frauenchor mit Klavier („Rumpelstilzchen", „Frau Holle", „Hänsel und Gretel", „Die Meerkönigin", „Die Najaden"), neben denen aber größere Chorwerke stehen (für Soli, Chor und Orchester: „Columbus", „Jung Olaf", „Germanenzug"; für Frauenchor, Soli und Klavier: „Der neue Herr Oluf"), auch Chöre mit Orchester („Morgenwanderung" für Männerchor; „Frühlingslust" für Frauenchor), und Kammermusikwerke (Klavierquintett, Klavierquartett, vier Cellosonaten, „Märchenbilder" und „Waldleben" für Cello und Klavier, Hornsonate, Violinsonate), sowie ein Klavierkonzertstück (op. 1), eine Phantasie für Harfe und Orchester, eine Ouvertüre, eine Symphonie u. s. w. Auch auf der Bühne versuchte sich Hummel nicht ohne Erfolg (Opern „Assarpai" Gotha 1898, „Sophie von Brabant" 1899 und die Einakter „Angla" und „Mara", Musik zu Wildenbruchs „Willehalm" und „Das heilige Lachen"). Durchaus moderne Bahnen wandelt Paul Geisler, geb. 10. August 1856 zu Stolp in Pommern, Schüler des dortigen tüchtigen Pianisten und Komponisten Konstantin Decker (1810—78, Schüler Dehns; Oper „Isolde") und seines Großvaters, der Musikdirektor in Marienburg war. Geisler war längere Zeit als Theaterkapellmeister thätig (1881 am Leipziger Stadttheater, 1882 an A. Neumanns wanderndem „Wagnertheater", 1883—85 in Bremen) und lebte dann in Leipzig, jetzt in Berlin. Trotz Temperament und Routine hat von seinen Werken (Opern: „Ingeborg" Bremen 1884, „Hertha" Hamburg 1891, „Palm" Lübeck 1893; Schauspielmusiken: „Schiffbrüchig", „Unser täglich Brot gieb uns heute", „Die Marianer", „Hela", „Wir siegen"; Chorwerke: „Sansara", „Golgatha"; symphonische Dichtungen: „Der Rattenfänger von Hameln" und „Till Eulenspiegel"; Klavierstücke: „Monologe", „Episoden") keins festen Fuß fassen können. Zu den besten Schülern Kiels zählt Wilhelm Berger, geb. 9. August 1861 zu Boston von deutschen Eltern, die schon 1862 nach Bremen zurückgingen; Berger ist Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium. Er wurde zuerst durch warm empfundene Lieder bekannt, denen aber bald

größere Gesangswerke und Kammermusik- und Orchesterwerke folgten. Wiederholt wurde er preisgekrönt (Streichquartett 1898 [vom Verein Beethovenhaus], „Meine Göttin" für Männerchor und Orchester). Seine B-dur-Symphonie op. 71, das Chorwerk „Euphorion", der „Gesang der Geister über den Wassern", ein Klavierquartett, drei Violinsonaten, ein Streichtrio kennzeichnen ihn als einen Komponisten gediegener Schulung und ernster Richtung, ohne Charlatanerie. Der durch seine vortrefflichen Leistungen als Dirigent des Berliner Philharmonischen Chors rühmlichst bekannte Siegfried Ochs, geb. 19. April 1858 zu Frankfurt a. M., der seine Bildung an der kgl. Hochschule erhielt, hat bisher zum Komponieren wenig Zeit gefunden; das ist zu bedauern, da seine komische Oper „Im Namen des Gesetzes" (Hamburg 1888) ein bemerkenswertes Talent für den Parlandogesang beweist. Ein mit Ernst sich der Kammermusik zuwendender Komponist ist Adolf Schuppan, geb. 5. Juni 1863 in Berlin, Schüler Benno Härtels (geb. 1846) an der kgl. Hochschule (Streichquartett, Klaviertrio, Phantasie für Klavier nnd Violine, Serenade desgl., Suite für Klavier u. a.). Endlich haben wir noch zu nennen August Ludwig, geb. 15. Januar 1865 zu Waldheim in Sachsen, der als vorübergehender Eigentümer der „Neuen Berliner Musikzeitung" sich schneller berühmt zu machen suchte, als die Verhältnisse gestatteten, doch mit seiner Ouvertüre „Ad astra", seinem Versuche, Schuberts H-moll-Symphonie zu beenden u. a. Talent bewies; ferner den am 8. April 1862 geborenen Eduard Behm, Direktor des früher Schwantzerschen Konservatoriums in Berlin (Symphonie [preisgekrönt], Klavierkonzert [preisgekrönt], Streichsextett [mit Violotta], Klaviertrio, Violinsonate, Oper „Der Schelm von Bergen" [Dresden 1890]); Friedrich E. Koch, geb. 9. Juli 1862 zu Berlin (Symphonien „Von der Nordsee" op. 4 und G-dur op. 10, symphonische Fuge op. 8, Sinfonietta „Waldidyll", Chorwerk „Der gefesselte Strom", Streichtrio op. 9 [preisgekrönt], Opern „Die Halligen" und „Lea") und Robert Kahn, geb. 21. Juli 1865 zu Mannheim, Schüler von V. Lachner, Kiel und Rheinberger, Lehrer an der kgl. Hochschule zu Berlin (drei- und vierstimmige Gesänge für Frauenstimmen mit und ohne Begleitung, „Mahomets Gesang" für Chor und Orchester, viele Lieder [Liederspiel „Sommerabend"] zwei Klavierquartette, Trio, zwei Violinsonaten, ein Streichquartett u. s. w.

§ 3. Die Konservativen außerhalb Berlins.

Vielleicht haben wir mit dem vorigen die Rolle, welche die Berliner Akademie als Sammelpunkt konservativer Elemente übernommen hat, mehr betont, als der einen oder der anderen Seite wünschenswert erscheint; ist doch, wie wir sahen, der musikalische Fortschritt auch aus der Akademie auf die Dauer nicht ganz fernzuhalten gewesen, und giebt es doch auch außerhalb der Akademie in Deutschland verstreut noch eine erkleckliche Anzahl von hochachtbaren Tonkünstlern, welche die Traditionen hoch halten und sich gegenüber den vermeintlichen großen Errungenschaften der Neuerer skeptisch verhalten. Einige der Hauptvertreter hat allerdings die Berliner Akademie sich als „auswärtige Mitglieder" anzugliedern gewußt und damit kundgethan, daß sie sich über ihre Stellung klar ist und dieselbe weiter zu befestigen gedenkt; es sind das vor allem die Häupter von vier der angesehensten Musikbildungsanstalten Deutschlands: Karl Reinecke in Leipzig, Josef Rheinberger in München, Bernhard Scholz in Frankfurt a. M. und Franz Wüllner in Köln. Von diesen ist **Karl Reinecke**, geboren 23. Juni 1824 zu Altona, vorzugsweise Instrumentalkomponist und seiner Stilrichtung nach durchaus dem Mendelssohn-Schumann-Kreise zuzurechnen, steht aber Mendelssohn näher als Schumann. Seine Ausbildung verdankt er durchaus seinem Vater, dem geschätzten Musiklehrer Joh. Peter Rudolf Reinecke (gest. 1883). Seit 1843 konzertierte Reinecke als Pianist besonders in Dänemark und Schweden, und wurde (nach einem erstmaligen längeren Aufenthalte in Leipzig) 1846 als kgl. Hofpianist in Kopenhagen angestellt. 1848 gab er diese Stellung auf und reiste wieder (Paris), nahm 1851 eine Lehrerstelle am Kölner Konservatorium an, vertauschte dieselbe 1854 mit der eines Musikdirektors in Barmen, wurde 1859 Universitätsmusikdirektor und Dirigent der Singakademie zu Breslau und 1860 Nachfolger Rietz' als Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte. Als solcher wirkte er hochangesehen 35 Jahre, um dann einem Dirigenten moderner Richtung (Nikisch) zu weichen. Neben seiner Dirigententhätigkeit setzte er auch seine pianistischen Konzertreisen fort und entfaltete eine rege Thätigkeit als Klavier- und Kompositionslehrer am Konservatorium,

zu dessen Studiendirektor er 1895 ernannt wurde. Die fruchtbare Kompositionsthätigkeit Reineckes (über 250 Werke) war besonders auf dem Gebiete der Orchester- und der Klaviermusik von Erfolg gekrönt. Reinecke schrieb für Orchester drei Symphonien (A-dur, C-moll [Hakon Jarl], G-moll [op. 227]), neun Konzertouvertüren („Dame Kobold", „Aladin", „Friedensfeier", „Festouvertüre", „In memoriam" [den Manen Ferd. Davids], „Zenobia", „Jubelfeier", „Prologus solemnis", „An die Künstler" [mit Schlußchor]), Musik zu Schillers „Tell", eine Serenade für Streichorchester (E-moll op. 242), Präludium und Fuge mit abschließendem Chor „Gaudeamus igitur" op. 224 und einen Trauermarsch auf Kaiser Wilhelm I. Unter seinen zahlreichen Klavierwerken (Kapricen, Phantasiestücken 2c.) ragen drei Konzerte (Fis-moll, E-moll, C-dur), drei Sonaten, eine dgl. zu vier Händen, sowie mehrere gediegediegene Etüdenwerke [op. 121] hervor. Auch eine stattliche Reihe Kammermusikwerke schrieb er (je ein Klavierquintett und -Quartett), sieben Trios, vier Violinsonaten, und eine Phantasie für Violine und Klavier, drei Cellosonaten, eine Flötensonate. Von Reineckes Vokalwerken haben seine sechs Märchendichtungen für Frauenchor, Soli und Orchester viele Anerkennung gefunden („Schneewittchen", „Dornröschen", „Aschenbrödel", „Die wilden Schwäne" 2c.), auch die Kantate „Hakon Jarl" für Soli, Männerchor und Orchester und die Arien mit Orchester „Das Hindumädchen" (für Alt) und „Almansor" (Bariton), der Cyklus gemischter Chöre mit Orchester „Sommertagsbilder" und die „Flucht nach Aegypten" (Männerchor und Orchester). Weniger bekannt wurden seine Oratorien „Belsazar" und zwei Messen; gänzlich negative Erfolge hatten seine musikalisch-dramatischen Versuche. Von seiner ersten Oper „König Manfred" (Wiesbaden 1867) fanden nur die symphonischen Teile Anklang (Ouvertüren, Entreaktes); die anderen sind „Der vierjährige Posten" (einaktig), „Auf hohen Befehl" (1886), „Der Gouverneur von Tours" (1891) und „Ein Abenteuer Händels" (Singspiel). Wie als Klavierspieler (vorzüglich als Mozartspieler) so ist Reinecke auch als Komponist nicht eine imponierende, wohl aber eine durch Eleganz und Geschmack fesselnde Erscheinung; er rüttelt nicht die Tiefen der Seele auf, aber er unterhält und interessiert. Als Dirigent wahrte Reinecke die Mendelssohnschen Traditionen, d. h. solange das Gewandhaus seinem Szepter unterstand, hielt

er das klassische und romantische Repertoire aufrecht und verschloß es gegen die Programmmusik, erschwerte selbst Brahms und Raff den Zutritt, welche in den Euterpekonzerten (unter Chr. Gottlieb Müller, A. Blaßmann, Herm. Langer, J. v. Bernuth, S. Jadassohn, Alfr. Volckland, H. Kretzschmar, P. Klengel) eine Zufluchtsstätte fanden, bis der von Martin Krause 1885 ins Leben gerufene Liszt-verein eine spezielle Propaganda für die Programmmusik einleitete, welche mit Nikischs Einrücken in Reineckes Stelle zwecklos wurde.

Gegen die auf alle Fälle distinguierte und feinsinnige Natur Reineckes tritt der aus gröberem Holze geschnitzte Bernhard Scholz in Schatten. Geboren 30. März 1835 zu Mainz, Schüler des nachher in London als Lehrer an der Royal Academy of Music zu Ansehen gelangten Pianisten Ernst Pauer (geb. 1826 zu Wien, Herausgeber älterer Klaviermusik, Komponist instruktiver Klaviersachen und Verfasser kleiner englischen theoretischen Werkchen), sowie S. Dehns in Berlin (dessen „Kontrapunkt" er 1859 herausgab [2. Aufl. 1883]), war 1856—59 Theorielehrer an der Münchener Musikschule, 1859 bis 1865 Kapellmeister am Hoftheater zu Hannover, lebte dann einige Jahre ohne Anstellung in Berlin, übernahm 1871 die Direktion des Orchestervereins zu Breslau und folgte 1883 dem Rufe nach Frankfurt a. M. als Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums (Nachfolger von Raff). 1884 fiel ihm auch die Leitung des Rühlschen Gesangvereins zu. Da Frankfurt in den Museumskonzerten ein Konzertinstitut ersten Ranges mit fortschrittlicher Tendenz besitzt (Dirigent Gustav Kogel), auch bei Scholzs Ernennung von ausscheidenden Lehrern ein sich Bülows Protektion erfreuendes „Raff-Konservatorium" entstand, so repräsentiert Scholz und das Hochsche Konservatorium das konservative Element im Frankfurter Musikleben. Scholzs Kompositionen halten sich im Konventionellen und entbehren bedeutender Eigenschaften (Opern: „Carlo Rosa" [München 1858], „Ziethensche Husaren" [Breslau 1869], „Morgiane" [München 1870], „Golo" [Nürnberg 1875], „Der Trompeter von Säkkingen" [Wiesbaden 1877], „Die vornehmen Wirte" [Leipzig 1883], „Ingo" [Frankfurt 1898]; Chorwerke: „Das Siegesfest" und „Das Lied von der Glocke", „Requiem", Symphonie, Ouvertüren [„Iphigenie", „Im Freien"], Orchesterstück „Malinconia", Klavierkonzert, zwei Streichquartette, Streichquintett, Klavierstücke, Lieder).

In noch höherem Maße als Scholz kann Franz Wüllner als ein Vertreter konservativer Traditionen gelten, wenigstens insofern er in der vokalen Schulung das Heil der Musikbildung sieht; nach dieser Richtung ist er von bahnbrechender Bedeutung geworden durch seine Verdienste um die Bildung guter Chöre an den verschiedenen Orten seines Wirkens (München, Dresden, Köln). Wüllner ist am 28. Januar 1832 zu Münster geboren, war Schüler von C. Arnold, A. Schindler und F. Keßler, trat aber 1851—52 in Berlin Dehn und Grell näher, welche seine Richtung stark beeinflußten. Doch blieb er zunächst noch dem zuerst erwählten Berufe des Klavierspielers treu, ließ sich 1854 in München nieder und war 1856—58 (gleichzeitig mit B. Scholz) Klavierlehrer an der Musikschule. 1861 übernahm er die Stelle des städtischen Musikdirektors zu Aachen, wurde aber 1864 nach München zurückberufen als Dirigent der Hofsängerkapelle (als solcher Vorgänger Rheinbergers) und übernahm daneben 1867 die Leitung der Chorklassen der nach Wagners Vorschlägen reorganisierten kgl. Musikschule (für sie schrieb er seine berühmten „Chorübungen"), wurde nach Bülows Rücktritt Kapellmeister der Hofoper und der Akademiekonzerte sowie Inspektor an der kgl. Musikschule, 1870 erster Hofkapellmeister (er hatte die ersten Münchener Aufführungen von Wagners „Rheingold" und „Walküre" zu leiten). 1872 wurde ihm an der Oper Hermann Levi koordiniert, womit er als Wagnerdirigent beiseite geschoben wurde. Gerne übernahm er daher 1877 die Nachfolge Rietz' als Hofkapellmeister in Dresden und zugleich die artistische Leitung des Dresdener Konservatoriums. Leider wurde ihm die Dresdener Stellung schon nach wenigen Jahren durch Intriguen zu Gunsten Schuchs, der seit 1873 zweiter Hofkapellmeister war, verleidet, ja ihm schließlich die Leitung der Oper ganz entzogen. Er schied daher im Herbst 1884 für immer aus dem Hofdienste und übernahm die Nachfolge Ferdinand Hillers als Dirigent der Gürzenichkonzerte und Direktor des Konservatoriums zu Köln. Wüllner hat sich durch eine Anzahl gediegener Vokalwerke (Messen, Motetten, Stabat Mater für Doppelchor op. 45, Miserere dgl. op. 26, Psalm 125 mit Orchester, Kantate „Heinrich der Finkler" für Soli, Chor und Orchester, Chorlieder, Lieder) sowie einige Kammermusikwerke durchaus als Komponist klassizistischer Richtung erwiesen, wirkte aber als Dirigent (er leitete auch mehrere

Niederrheinische Musikfeste, zuerst 1882 in Aachen) im Sinne einer Versöhnung der Gegensätze.

Als Komponist von herber Eigenart und bedeutendem Können und als Lehrer durchaus strenger Observanz steht Josef [von] Rheinberger da, eine Franz Lachner in mancher Beziehung verwandte Erscheinung. Geboren 17. März 1839 zu Vaduz (Lichtenstein) und 1851—54 an der Münchener Musikschule gebildet, hat Rheinberger seither München nicht anders als auf Ferienausflügen verlassen. Zuerst als Privatlehrer thätig, wurde er 1859 Theorielehrer an der Musikschule, 1865—67, zu Beginn der Wagner-Aera, Korrepetitor der Hofoper, 1867 Inspektor an der reorganisierten kgl. Musikschule und 1877 Nachfolger Wüllners als Kapellmeister der (Vokal-) Hofkapelle. Hohe Auszeichnungen wie das philosophische Ehrendoktorat der Münchener Universität (1899) und die Erhebung in den Adelstand durch Verleihung des Civil-Verdienstordens lohnten seine Thätigkeit. Lachner und Rheinberger repräsentieren für den Süden Deutschlands in ähnlicher Weise die hohe Schule des Kontrapunktes, wie für den Norden Dehn, Grell und Kiel. Schon durch seine Stellung als Direktor der Hofkapelle auf die kirchliche Komposition hingewiesen, hat Rheinberger den strengen Vokalsatz mit Vorliebe gepflegt und nicht weniger als zwölf Messen geschrieben (drei vierstimmige a cappella, eine doppelchörige, drei für Frauenstimmen mit Orgel, zwei für Männerstimmen mit Orgel, eine Festmesse für Soli, Chor und Orchester, ein Requiem dgl. und eines a cappella), auch zwei Stabat Mater, zwei Adventsmotetten und viele andere Hymnen und Kirchengesänge, z. B. eine Weihnachtskantate für Soli, Chor und Orchester „Der Stern von Bethlehem" op. 164. Neben diese kirchlichen Werke stellen sich zunächst seine einen hohen Rang einnehmenden Orgelkompositionen: die zwei Orgelkonzerte op. 137 und 177, eine Suite für Orgel, Violine, Cello und Orchester op. 149 und 19 Orgelsonaten, Werke, die nicht nur durch kontrapunktische Meisterschaft, sondern auch durch Größe und Kraft des Ausdrucks imponieren. Aber Rheinberger hat sich auch außerhalb der Kirche einen Namen von gutem Klange gemacht, zunächst durch das Oratorium „Christophorus", ferner durch eine Anzahl weltlicher Chorwerke: „Montfort", „Toggenburg", „Klärchen auf Eberstein", „Wittekind" und (für Männerchor, Soli und Orchester) „Das Thal

des Espingo", die sich sämtlich einer wohlverdienten Beliebtheit im Konzertsaale erfreuen. Dazu kommen eine „Hymne an die Tonkunst" (Männerchor und Orchester), weltliche Chorgesänge mit und ohne Begleitung („Lockung", „Maienthau", „Die Wasserfee", „Maitag"), Lieder und Liederspiele („Vom goldenen Horn" op. 182). Auf der Bühne versuchte er sich nur mit dem Singspiel „Das Zauberwort", der komischen Oper „Türmers Töchterlein" (München 1873) und der romantischen Oper „Die sieben Raben" (München (1869); mehr Erfolg hatte er mit seiner Musik zu Calderons „Wunderthätigen Magus" (op. 30), den Ouvertüren „Demetrius" und „Der Widerspenstigen Zähmung", dem viersätzigen symphonischen Tongemälde „Wallenstein" (op. 10) und der „Florentinischen Symphonie". Eine Reihe gediegener Kammermusikwerke (Nonett für Blas- und Streichinstrumente op. 139, je ein Klavierquintett und -Quartett, vier Klaviertrios, je eine Violinsonate, Klarinettensonate und Hornsonate, zwei Streichquartette, 50 Variationen für Streichquartett op. 61), vier Klaviersonaten, eine dgl. zu vier Händen, ein Duo für zwei Klaviere und viele andere Klaviersachen ergänzen das Gesamtbild seines Schaffens. Wie Franz Lachner, Kiel und Herzogenberg ist auch Rheinberger nicht wohl in der Gefolgschaft eines der führenden Meister der letzten Jahrzehnte unterzubringen, sondern hat es verstanden, sich eine eigene Individualität zu wahren, die aber nicht stark genug ist, um ihn seinerseits als Schule bildend hervortreten zu lassen.

Ein auswärtiges Mitglied der Berliner Akademie (1895) ist der trotz seiner französischen Abstammung durchaus den deutschen Komponisten beizuzählende, liebenswürdige Theodor Gouvy, geboren 21. Juli 1822 zu Gaffontaine bei Saarbrücken, gestorben 21. April 1898 zu Leipzig. Gouvy war sehr wohlhabend und hat nie eine Stellung bekleidet, sondern lebte teils auf einer Besitzung in Oberhomburg in Lothringen, teils in den Städten, deren Musikleben ihn anzog. Außer Elwart in Paris, bei dem er Kontrapunktstudien machte, hat er keinen namhaften Lehrer gehabt und sich in der Hauptsache durch das Studium der Klassiker und Romantiker selbst gebildet. Seine Musik steht durchaus im Banne der älteren Romantik, besonders Mendelssohns und Schumanns (5 Symphonien, Sinfonietta, viel Kammermusik [Oktett für Bläser], dramatische Szenen mit Chor und Orchester „Aslega", „Elektra", „Iphigenia auf Tauris", „Oedipus auf

Kolonos", Männerchorwerk mit Orchester „Frühlings Erwachen" und „Polyxena", Messe, Requiem, Stabat u. a. m.). Von den sonstigen Vertretern der klassischen Richtung hat vor allen auch Ludwig Meinardus Anspruch darauf, an dieser Stelle als einer der selbständigeren hervorgehoben zu werden. Derselbe ist am 17. September 1827 zu Hooksiel (Oldenburg) geboren, studierte am Leipziger Konservatorium (1846), das er aber schon nach Jahresfrist verließ, um Privatschüler von A. F. Riccius (1869—1886) zu werden. 1849 ging er nach Berlin, wurde dort 1850 ausgewiesen, ging zu Liszt nach Weimar und fungierte als Musikdirektor in Erfurt und Nordhausen. Nachdem er nochmals unter Marx in Berlin Kompositionsstudien gemacht, übernahm er 1853 die Leitung der Singakademie zu Glogau, von wo ihn Rietz 1865 als Lehrer an das Dresdener Konservatorium zog. 1874—85 hatte er seinen Wohnsitz in Hamburg als Musikreferent des „Hamburger Korrespondent". Durch wiederholte Reduktionen seines Gehalts 1885 zur Niederlegung gezwungen, beschloß er sein Leben am 10. Juli 1896 zu Bielefeld als Organist der v. Bodelschwinghschen Anstalten. Meinardus hat mit den Oratorien „Simon Petrus", „Luther in Worms", „König Salomo", „Gideon" und „Odrun" sich als einen der großen Vokalformen mächtigen Tonkünstler erwiesen, der sich wohl neben den besten Epigonen sehen lassen kann. Auch schrieb er ein Passionslied und 4stimmige Meßgesänge mit Orgel, „Biblische Gesänge", mehrere Chorballaden („Rolands Schwanenlied", „Frau Hitt", „Die Nonne", „Jung Baldurs Sieg"), eine Reihe Kammermusikwerke (Oktett für Blasinstrumente, Klavierquintett, Streichquartett, Klaviertrios, Violinsonate), auch zwei Symphonien, drei Klaviersuiten u. a. Versuche auf der Bühne kamen nicht bis zur Annahme der Werke. Neben seiner Kompositionsthätigkeit war Meinardus ein fleißiger Schriftsteller in konservativem Sinne („Kulturgeschichtliche Briefe über deutsche Tonkunst" 1872, „Ein Jugendleben" 1874, „Rückblick auf die Anfänge der deutschen Oper" 1878, „Mattheson" 1879 [Vortrag], „Mozart, ein Künstlerleben" 1882, „Die deutsche Tonkunst im 18.—19. Jahrhundert" 1887, „Eigene Wege" 1895). Ein anderer Schüler Marx', Karl Reinthaler, geboren 13. Oktober 1822 zu Erfurt, gestorben 13. Februar 1896 zu Bremen, studierte zuerst in Berlin Theologie, ging aber zur Musik über und er-

langte auf Marx' Empfehlung um 1849 ein mehrjähriges königliches Stipendium zum Studienaufenthalt in Paris und Rom. Nach seiner Rückkehr wurde er 1853 Lehrer am Kölner Konservatorium, 1858 aber städtischer Musikdirektor und Organist und Dirigent der Singakademie zu Bremen. 1882 ernannte ihn die Berliner Akademie zu ihrem Mitgliede. Von Reinthalers Werken fand besonders das Oratorium „Jephtha“ Anerkennung, sowie zahlreiche Männerchöre (die preisgekrönte Bismarckhymne). Seine Oper „Das Käthchen von Heilbronn“ wurde 1881 in Frankfurt a. M. preisgekrönt; eine ältere, „Edda“, gelangte zuerst 1875 in Bremen zur Aufführung. Außer diesen sind zu nennen die Chorwerke „Das Mädchen von Kolah“ und „In der Wüste“, Psalmen, eine Symphonie ꝛc. Eine Reinthaler verwandte Natur war Friedrich Lux, geboren 24. November 1820 zu Ruhla in Thüringen, gestorben 9. Juli 1895 in Mainz, ein Schüler Friedrich Schneiders in Dessau, wo er auch seine erste Anstellung als Musikdirektor am Hoftheater erhielt (1841), seit 1851 Kapellmeister am Stadttheater in Mainz (bis 1877), 1884 auch Dirigent der Mainzer Liedertafel und des Damengesangvereins, seit 1891 ganz im Ruhestand. Lux, der f. Z. mehrere mittelrheinische Musikfeste dirigierte, komponierte Opern („Das Käthchen von Heilbronn“ [Dessau 1846], „Der Schmied von Ruhla“ [Mainz 1882), „Die Fürstin von Athen“ [Mainz 1896]), eine dramatische Szene „Coriolan“, auch Orchesterwerke, Männer- und gemischte Chöre u. a. Seine Biographie schrieb August Reißmann (1888). Ein gediegener Vokalkomponist war auch der Breslauer Domkapellmeister und zweite Direktor des dortigen kgl. Instituts für Kirchenmusik, Moritz Brosig, geb. 15. Oktober 1815 zu Fuchswinkel (Oberschlesien), gest. 24. Januar 1887 zu Breslau (Messen mit Orchester, Graduale u. a. Kirchensachen, viele Orgelkompositionen, auch eine „Modulationstheorie“ 1866 und eine „Harmonielehre“ 1874). Auch der Eisenacher Seminarmusiklehrer Friedrich Kühmstedt (1809—1858), ein Schüler Rincks in Darmstadt, ist hier mit Ehren zu erwähnen, als einer der ernsten Bewahrer guter Traditionen („Gradus ad Parnassum“ [Vorschule für das Bach-Spiel], Orgelkompositionen, Harmonielehre, Oratorien, Messen, Motetten).

August Reißmann ist am 14. Nov. 1825 zu Frankenstein in Schlesien geboren, erhielt seine Ausbildung am Breslauer Akademischen

Institut für Kirchenmusik durch Joh. Theod. Mosewius (1788—1858, 1822 Begründer der Breslauer Singakademie und c. 1830 Direktor des Kirchenmusikinstituts), Fr. Baumgart (1817—71), den gediegenen Kirchenkomponisten Ernst Heinr. Leopold Richter (1805—76) und den Violinisten Ignaz Peter Lüstner (1793—1873, Vater der rühmlichst bekannten Brüder Karl, Otto, Louis, Georg und Richard Lüstner). Aus der soliden Breslauer Schule ging Reißmann 1850 nach Weimar; doch zog er sich von da schon 1852 zurück und führte seitdem ein zwischen Komposition und schriftstellerischer Thätigkeit geteiltes wechselvolles Leben zunächst in Halle a. S., 1863—80 in Berlin, wo er acht Jahre Vorlesungen über Musikgeschichte am Sternschen Konservatorium hielt, in der Folge in Leipzig, Wiesbaden und wieder in Berlin. Reißmann hat sich als Komponist auf fast allen Gebieten versucht, aber ohne nachhaltigen Erfolg. Mehrfach hat er Opern auf die Bühne gebracht: „Gudrun" (Leipzig 1871), „Die Bürgermeisterin von Schorndorf" (das. 1880), „Das Gralspiel" (Düsseldorf 1895); auch ein Ballett „Der Blumen Rache" (1887) und die dramatischen Scenen „Drusus" und „Loreley" kamen zur Aufführung, desgleichen ein Oratorium „Wittekind" (1888) und mancherlei andere Werke (Kammermusik, Violinkonzert ꝛc.) erschienen im Druck, wurden aber wenig beachtet. Große Verbreitung erlangten manche seiner Schriften, die zum großen Teile der historisch-biographischen Litteratur angehören, von denen aber nur wenige auf eigenen Quellenstudien beruhen. Wertvoll ist seine „Geschichte des deutschen Liedes" (1861, 2. Aufl. 1874). Außerdem schrieb er eine „Allgemeine Geschichte der Musik" (1864, 3 Bde.), einen „Grundriß der Musikgeschichte" (1865), eine „Leichtfaßliche Musikgeschichte in zwölf Vorlesungen" (1877) und eine „Illustrierte Geschichte der deutschen Musik" (1880), Lebensbilder von Schumann (1865), Mendelssohn (1867), Schubert (1873), Haydn (1879), J. S. Bach (1881), Händel (1882), Gluck (1882), Weber (1883) und andere mehr oder minder ausgeführte historische und ästhetische Essays („Von Bach bis Wagner" 1861, „Die Oper in ihrer kulturhistorischen Bedeutung" 1885, „Die Hausmusik" 1884, „Die Musik als Hilfsmittel der Erziehung" 1887, „Dichtkunst und Tonkunst" o. J., „Brennende Fragen auf dem Gebiete der Tonkunst" 1889), auch ein dreibändiges „Lehrbuch der musikalischen Komposition" (1866—71),

eine „Allgemeine Musiklehre" (1864), einen „Katechismus der Gesangskunst" (1853) und eine „Klavier- und Gesangsschule für den ersten Unterricht" (1876). Auch führte er nach dem Tode Hermann Mendels (1834—76) das von diesem bis zum Buchstaben M redigierte elfbändige „Musikalische Konversationslexikon" (1870 bis 1879, Supplement 1883) zu Ende. Trotz der großen Zahl der Schriften Reißmanns kann von einem Einflusse derselben auf die Musik seiner Zeit nicht gesprochen werden, nicht einmal von einer durch dieselben vertretenen Richtung.

Ein Komponist würdiger Haltung, den klassischen Idealen nachgehend, ist Josef Brambach, geboren 14. Juli 1833 zu Bonn, Schüler des Kölner Konservatoriums (Hiller), 1858 selbst Lehrer an der Anstalt, 1861—69 aber städtischer Musikdirektor in Bonn, seit dieser Zeit nur der Komposition und dem Unterricht lebend. Brambach steht neben Bruch, Vierling und Hofmann als einer der fruchtbarsten Komponisten größerer Konzert-Chorwerke („Das eleusische Fest", „Velleda", „Alcestis", „Prometheus", „Kolumbus", „Die Macht des Gesangs", „Trost in Tönen", „Frühlingshymnus", „Morgensehnsucht", „Der Bergkönigin Frühlingsfahrt", „Loreley" [Männerchor, Soli und Orchester], „Germanischer Siegesgesang", „Das Lied vom Rhein" u. s. w.), schrieb aber auch respektable Kammermusikwerke (Streichsextett, Klaviersextett, zwei Klavierquartette) und Orchesterwerke (Ouvertüre „Tasso", Klavierkonzert).

Schier endlos erscheint die Reihe derer, welche mit Ehren das Erbe der Klassiker und Frühromantiker verwalten, wenn wir unsere Ansprüche an den Erfolg, den sie gefunden, und die Konsequenz, mit der sie eine Richtung verfechten, herabstimmen. Gedenken wir zunächst im Vorbeigehen des noch aus dem 18. Jahrhundert herüberragenden Louis Böhner (1787—1860), der zuletzt ganz heruntergekommen in thüringischen Dorfschenken spielte, aber eine reich begabte echte Musikantennatur war und das Modell zu Hoffmanns Kapellmeister Kreisler sein soll (Oper „Der Dreiherrnstein" [nicht gegeben, aber erhalten], Ouvertüren, Klaviersonaten und Konzerte 2c. im Beethovenschen Stil), so treten uns zunächst noch einige Komponisten von schärfer umrissener Eigenart entgegen, wie Karl Grädener (geboren 14. Januar 1812 in Rostock, gestorben 10. Juni 1883 in Hamburg), der mit Ausnahme einer dreijährigen

Lehrthätigkeit (1862—65) am Wiener Konservatorium in seiner norddeutschen Heimat wirkte, ein Komponist wertvoller, an Schumann erinnernder Klaviermusik im kleinen Stil („Fliegende Blätter" op. 2, 27, 31, „Fliegende Blättchen" op. 24, 39, 43, „Phantastische Studien und Träumereien" op. 52), dessen größere Werke aber (Symphonien, Ouvertüren, Klavierkonzerte, Kammermusik) durch barockes, widerhaariges Wesen abstoßen, auch Verfasser einer geistreichen aber unfruchtbaren Harmonielehre (1877). Grädeners Sohn Hermann Grädener (geboren 8. Mai 1844 zu Kiel), seit längerer Zeit Theorielehrer am Wiener Konservatorium und 1899 Lektor an der Universität, ist ein feinsinniger Komponist klassizistischer Richtung (Sinfonietta und Capriccio für Orchester, Violinkonzert, Streichoktett, Klavierquintett 2c.). Als solide Meister der alten Schule sind auch noch zu nennen der langjährige (1827—48) Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen Thomas Täglichsbeck (geboren 1799 in Ansbach, gestorben 1867 in Baden-Baden; Symphonien, Messe mit Orchester, Concert militaire für Violine und Orchester u. a. m.); der als Pianist wie als Komponist bemerkenswerte Jakob Rosenhain, geboren 21. März 1813 zu Mannheim, gestorben 21. März 1894 zu Baden-Baden, in Frankfurt gebildet von Jacques Schmitt und Schnyder von Wartensee (1786—1868, Oratorium „Zeit und Ewigkeit", Symphonien 2c.), ohne Anstellung (aber konzertierend) in Frankfurt, Paris und Baden-Baden lebend (Opern: „Der Besuch im Irrenhaus" Frankfurt 1834, „Le démon de la nuit" Paris 1851, „Volage et jaloux" Baden-Baden 1863, Symphonien, Kammermusikwerke, Klavieretüden); der Augsburger Kirchenkapellmeister Karl Ludwig Drobisch, geb. 24. Dezember 1803 in Leipzig, gest. 20. August 1854 in Augsburg, Bruder des verdienten Philosophen, Mathematikers und auch Musikschriftstellers Moritz Wilhelm Drobisch (1802—96, Verfasser sehr wertvoller kleineren Arbeiten über die mathematische Intervallbestimmung); jener genoß besonders als Oratorienkomponist Ansehen („Bonifacius", „Des Heilands letzte Stunden", „Moses auf Sinai"; auch Messen, Requiems, Gradualien 2c.); ferner Heinrich Dorns Stiefbruder Ludwig Schindelmeißer, geb. 8. Dezember 1811 zu Königsberg, gest. 30. März 1864 als Hofkapellmeister zu Darmstadt nach einem bewegten Leben als Theaterkapellmeister (Opern [Melusina 1861], Oratorium „Bonifacius", Klarinetten-

eine „Allgemeine Musiklehre" (1864), einen … u. a. m.); der ver-
kunst" (1853) und eine „Klavier- un… Schmidt (geboren 1816
Unterricht" (1876). Auch führt … meister in Darmstadt, Opern
Mendels (1834—76) das … Kaiser Konrad vor Weinsberg"
redigierte elfbändige „… Reole" Breslau 1863, „Alibi"
bis 1879, Supplement … Hohenzollernsche Kapellmeister in
Schriften Reißmanns … geboren 1827, gestorben 1885 als zweiter
Musik seiner Zeit r… Stuttgart; Orchesterwerke, Männerchöre); der
durch dieselben r… gestorbene Alexander Stadtfeldt, geboren

Ein Kom… Wiesbaden, gestorben 4. November 1853 zu
gehend, ist … von Fétis (vier Symphonien, Ouvertüren, Messe,
Schüler … mehrere Opern [„Hamlet" 1882 in Weimar auf-
an der … Friedrich Wilhelm Markull, geboren 17. Februar 1816
seit … bei Elbing, gestorben 30. April 1887 in Danzig,
Br… Friedrich Schneiders, seit 1836 Organist der Marienkirche
fr… Vereinsdirigent in Danzig, auch Musikreferent, überhaupt lange
an der Spitze der Danziger Musikverhältnisse (Oratorien „Johannes der Täufer" und „Dem Gedächtnis der Entschlafenen", Psalmen, Symphonien, Orgelstücke, Opern [„Die bezauberte Rose" Danzig 1845, „Der König von Zion" 1848, „Das Walpurgisfest" 1855]). Speziell durch drei anspruchslose aber meisterliche Suiten in Kanonform für Streichorchester machte sich Julius Otto Grimm einen Namen, der am 6. März 1827 zu Pernau in Livland geboren von 1860—1900 als Dirigent des Cäcilienvereins zu Münster in Westfalen für die klassischen Ideale einstand. Ebenfalls als Meister des Kanons renommiert ist Salomon Jadassohn, geboren 13. August 1831 zu Breslau, der seine Ausbildung am Leipziger Konservatorium erhielt, wie Reißmann, Meinardus u. a. vorübergehend (1849—51) durch das rege Weimarer Leben der Lisztperiode angezogen wurde, aber 1852 erneute Studien unter Hauptmann machte und fortan in Leipzig blieb, 1866 Dirigent des Gesangvereins Psalterion, 1867 bis 1869 Dirigent der Euterpekonzerte war, seit 1871 aber Lehrer für Harmonie, Kontrapunkt und Instrumentierung am Konservatorium ist. Seine kanonischen Werke sind die Orchesterserenade op. 35, zwei Klavierserenaden op. 8 und 125 und die Gesangsduette op. 9, 36, 38, 43. Doch ist damit nur ein kleiner Teil seiner Kompositionsthätigkeit umschrieben; er veröffentlichte vier

phonien, vier Serenaden, zwei Ouvertüren, zwei Klavierkonzerte, ...ke „Vergebung", „Verheißung", „Trostlied", Psalm 100 ...g mit Altsolo und Orchester), Psalm 43 (achtstimmig ...), Psalm 13 für Sopran, Alt und Orgel, „Johannis-... Soli, Frauenchor und Klavier, „An den Sturmwind" ...erchor und Orchester), Motetten, Chorlieder, viele Kammer-...ikwerke (Klaviersextett, je drei Klavierquintette und Klavier-quartette, vier Trios, zwei Streichquartette u. s. w.), Präludien und Fugen und viele andere Sachen für Klavier, Werke von sehr ungleichem Werte, welche wenig Boden gefunden haben. Dagegen hat Jadassohn mit seinen praktischen Handbüchern der Kompositionslehre, in denen er sich auf den Boden derjenigen E. Fr. Richters stellte, großen Erfolg gehabt (Harmonielehre 1883, Kontrapunkt 1884, Formenlehre 1889, Instrumentation 1889), sofern dieselben fast alle mehrfach aufgelegt und in fremde Sprachen übersetzt wurden. Die theoretische Erkenntnis hat freilich durch diese rein praktischen Bücher keine Förderung erfahren. Von der Offizierskarriere sprang zur Musik über Franz von Holstein, geboren 16. Februar 1826 zu Braunschweig, gestorben 22. Mai 1878 in Leipzig, wurde 1853—56 Schüler Hauptmanns in Leipzig und nahm nach längeren Studienreisen 1860 in Leipzig seinen Wohnsitz. Mit mehreren Opern („Der Heideschacht" [Dresden 1868], „Der Erbe von Morley" [Leipzig 1872] und „Die Hochländer" [Mannheim 1876], alle drei nach eigener Dichtung), den Ouvertüren „Loreley" und „Frau Aventiure" auch einigen Kammermusikwerken und kleineren Gesangssachen machte sich Holstein einen geachteten Namen. Seine Witwe (gestorben 1897) setzte ihm ein bleibendes Denkmal durch Gründung eines Stifts, in welchem permanent sieben Schüler des Leipziger Konservatoriums unentgeltliche Aufnahme finden. Eine heftigere und unruhigere Natur war Hugo Ulrich, geboren 26. November 1827 zu Oppeln, gestorben 23. Mai 1872 zu Berlin, ein Schüler von Mosewius in Breslau und Dehn in Berlin, der mit drei Symphonien (H-moll, Symphonie triomphale [1853 preisgekrönt von der Brüsseler Akademie], G-dur) und den Trio op. 1 Aufsehen machte, aber unzufrieden mit seinen Erfolgen das selbständige Schaffen aufgab und mit Arrangements von Klavierauszügen, Korrekturen u. s. f. sein Leben ausfüllte. Der am 21. Sep-

tember zu Kochowitz in Böhmen geborene Joseph Abert, Schüler von Kittl und Tomaschek in Prag, 1852 als Kontrabassist im Stuttgarter Orchester angestellt, 1867 bis zu seiner Pensionierung 1888 Hofkapellmeister in Stuttgart, ist besonders als Opernkomponist mit Glück hervorgetreten („Anna von Landskron“ 1858, „König Enzio“ 1862, „Astorga“ 1866 [diese drei in Stuttgart], „Ekkehard“ [Berlin 1878] und „Die Almohaden“ Leipzig 1890), hat aber auch in den Konzertsälen Fuß gefaßt (Symphonie C-moll und „Frühlingssymphonie“, symphonische Dichtung „Kolumbus“, auch Kammermusik). Ein Berliner Akademiemitglied tritt uns wieder entgegen in dem Dessauer Hofkapellmeister August Klughardt, geboren 30. November 1847 zu Köthen, Schüler von Ad. Blaßmann (1823 bis 1891) und Ad. Reichel (1817—96) in Dresden. Klughardt machte die praktische Schule des Theaterkapellmeisters durch (in Posen, Lübeck und Weimar), wurde 1873 Hofkapellmeister in Strelitz und folgte von da 1882 der Berufung nach Dessau. Klughardt ist ein Komponist mit eigenem Rückgrat, steht seiner Richtung nach auf klassischem Boden, doch ohne sich neueren Einflüssen zu verschließen. Eine stattliche Reihe größerer Werke stellt ihn neben Leute wie Draeseke und H. Hofmann. Er schrieb bisher fünf Symphonien: [I „Lenore“, II „Waldleben“, III D-dur, IV C-moll, V C-moll], zwei Orchestersuiten (A-moll op. 40 und „Auf der Wanderschaft“), vier Ouvertüren („Im Frühling“, „Sophonisbe“, Festouvertüre, Siegesouvertüre), zwei Oratorien („Die Grablegung Christi“ und „Die Zerstörung von Jerusalem“), fünf Opern („Mirjam“ Weimar 1871, „Iwein“ Neustrelitz 1879, „Gudrun“ daselbst 1882, „Die Hochzeit des Mönchs“ Dessau 1886 und „Astorre“ Prag 1888), auch ein Oboekonzert, Violinkonzert, Cellokonzert, die Märchendichtungen für Frauenchor, Soli, Deklamation und Klavier „Die Bremer Stadtmusikanten“ und „Aschenputtel“; ferner „Die heilige Nacht“ (Soli, Chor, Deklamation, Streichorchester, Klavier und Harmonium), eine Anzahl solid gearbeiteter Kammermusikwerke (Streichsextett, Klavierquintett, Klavierquartett, zwei Streichquartette, ein Trio und Phantasiestücke für Klavier, Oboe und Bratsche („Schilflieder“), auch Lieder und Chorgesänge mit und ohne Begleitung. Nur kurz seien noch genannt Heinrich Frankenberger (1824—85), der verdiente Seminarmusiklehrer, Harfenvirtuos und Musikdirektor in Sondershausen

(Opern „Die Hochzeit zu Venedig", „Vineta", „Der Günstling", Orgelstücke, Choralbuch, Orgelschule, Harmonielehre, „Anleitung zum Instrumentieren"); Emil Büchner, geboren 1826 bei Naumburg, 1866 Hofkapellmeister in Meiningen, jetzt Dirigent des Sollerschen Musikvereins in Erfurt (Orchester- und Kammermusikwerke, Opern); der Wiener, Stuttgarter und Berliner Hofkapellmeister Karl Eckert (1820—79), Komponist von Opern, Oratorien und Kammermusikwerken, die sämtlich verschollen sind; der von Marx gebildete Hermann Franke, geboren 9. Februar 1834 zu Neusalz a. O., seit 1869 Kantor zu Sorau (Oratorium „Isaaks Opferung"); der hochgeschätzte Stuttgarter Klavierpädagog und Musikdirektor Wilhelm Speidel (geboren 3. September 1826 zu Ulm, gestorben 13. Oktober 1899 zu Stuttgart; Kammermusikwerke, Ouvertüre und Intermezzo zu „König Helge", Männerchöre mit Orchester [„Geisterchor aus Faust", „Wikinger Ausfahrt", „Volkers Schwanenlied"] u. s. w.); die Brüder Karl Stiehl, geboren 12. Juli 1826 zu Lübeck, der langjährige Dirigent des Musikvereins und der Singakademie zu Lübeck und musikalische Historiograph seiner Vaterstadt (Musikgeschichte der Stadt Lübeck 1891 u. a.) und Heinrich Stiehl, geboren 5. August 1829 zu Lübeck, gestorben 1. Mai 1886 zu Reval, der als geschätzter Dirigent und Organist zu Petersburg, Belfast und Reval wirkte (Ouverture triomphale, Chorwerk „Elfenkönigin", Kammermusikwerke, auch zwei Opern); der Straßburger Seminarmusiklehrer und Begründer des deutschen Gesangvereins Fr. Wilhelm Sering, geboren 26. Nov. 1882 zu Finsterwalde in Schlesien (Oratorium „Christi Einzug in Jerusalem", Psalmen, Kantaten, Motetten, Männerchöre, auch pädagogische Werke); der Kapellmeister am Kölner Stadttheater Arno Kleffel (geboren 1840; Oper „Des Meermanns Harfe" Riga 1865, Schauspielmusiken, Ouvertüren, Chorwerke, Kammermusik); der Stettiner städtische Musikdirektor Karl Adolf Lorenz (geboren 1837; Chorwerke: „Winfried", „Otto der Große", „Krösus", „Die Jungfrau von Orleans", Oper „Harald und Theano" [Hannover 1893]), der St. Gallener Domkapellmeister und Orgelvirtuos Eduard Stehle (geboren 1839; Chorwerke „Frithjofs Heimkehr", sowie [mit Männerchor] „Vineta" und „Oybin", zahlreiche Messen und andere Kirchensachen [„Legende von der heiligen Cäcilia" für Soli, Chor und Orchester], sowie wirkungsvolle Orgel-

kompositionen [symphonisches Tongemälde „Saul"]), der von K. Ett, J. H. Stuntz und Franz Lachner gebildete Kaspar Jakob Bischoff in Frankfurt a. M. (1823—93; Symphonie „Oedipus", Kirchenkompositionen, Harmonielehre [1890]); der vom Kgl. Institut für Kirchenmusik in Berlin ausgebildete, in Königsberg als Dirigent der Singakademie und Domorganist (1872), Musikreferent und Lektor an der Universität wirkende Konstanz Berneker (geboren 31. Oktober 1844 zu Darkehmen in Ostpreußen; Oratorien „Judith", „Christi Himmelfahrt", Kirchenkantaten [„Das hohe Lied" für Frauenchor], weltliche Chorwerke u. a. m.); der an der kgl. Akademie in Berlin gebildete Kantor und Musikdirektor zu Frankfurt a. O. Paul Blumenthal (geboren 1843; gedruckt Orgel- und Klavierwerke, Motetten und Männerchöre, Manuskript auch Messen, Orchesterwerke u. s. w.); der Breslauer Seminarmusiklehrer Heinrich Götze, geboren 7. April 1836 zu Wartha in Schlesien, in Breslau (Mosewius, Baumgart) und Leipzig (Franz Götze) gebildet (zwei Serenaden für Streichorchester, „Skizzen" dergl.; eine Messe mit Orchester, Psalm 13 für gemischten Chor u. s. w., auch pädagogische Schriften: „Populäre Abhandlungen über Klavierspiel" 1879 und „Musikalische Schreibübungen" [Musikdiktat]); der Kantor an der Bernhardinkirche in Breslau Ernst Flügel, geboren 31. August 1844 zu Stettin (der Sohn von Gustav Flügel), geschult am kgl. Institut für Kirchenmusik und der Kompositionsabteilung der Akademie in Berlin („Mahomets Gesänge", Psalm 121, Orgelstücke, Klaviertrio u. a.); der von E. Sobolewski, Bülow und Weitzmann ausgebildete Wilhelm Fritze, geboren 17. Februar 1842 zu Bremen, gestorben 7. Oktober 1881 in Stuttgart, 1867—77 Dirigent der Singakademie zu Glogau, ein vielseitig begabtes Talent (Oratorium „David", Chorwerk „Fingal", Symphonie „Die Jahreszeiten", Musik zu „Faust", Sanctus, Benedictus und Agnus für Soli, Chor und Orchester, Klavierkonzert, Violinkonzert u. a.); der als Theaterkapellmeister in Düsseldorf, Berlin, Nürnberg, Hannover bekannte und verdiente Richard Metzdorff, geboren 28. Juni 1844 zu Danzig, Schüler von Flodoard Geyer, Dehn und Kiel (Opern „Rosamunde" Weimar 1875, „Hagbarth und Signe" Braunschweig 1896, Ouvertüre „König Lear", zwei Symphonien u. a.), der in Leipzig gebildete Robert Schwalm, geboren 6. Dezember

1845 zu Erfurt, 1870 Musikdirektor in Elbing, seit 1875 in Königsberg als Dirigent der Musikalischen Akademie und des Sängervereins (Oratorium „Der Jüngling von Nain", Oper „Frauenlob", Männerchöre mit Orchester „Abendstille am Meere" und „Der Gothen Todesgesang", Orchesterserenade, Streichquartett u. s. w.); der am Dresdener Konservatorium geschulte Alban Förster, geboren 23. Oktober 1849 zu Reichenbach i. V., seit 1882 Hofkapellmeister in Neustrelitz (Opern „Das Flüstern" 1875, „Die Mädchen von Schilda" 1887, „'s Lorle" 1891, Orchester- und Kammermusikwerke, instruktive Klaviermusik); der besonders in England und Amerika wegen seiner leichtgeschriebenen instruktiven Klavierkompositionen geschätzte Altonaer Organist Cornelius Gurlitt (geboren 1820, mehrere Opern, auch Orchester- und Kammermusikwerke); der gleich Brahms von E. Marxsen in Altona gebildete Ferdinand Thieriot (geboren 7. April 1838 zu Hamburg; Sinfonietta, Kammermusikwerke, Choralgesänge); der Geraer Hofkapellmeister Karl Kleemann (geboren 9. September 1842 zu Rudolstadt; drei Symphonien: C-dur, „Im Frühling", „Durch Kampf zum Sieg"; Oper: „Der Klosterschüler von Mildenfurt", [Dessau 1898], Musik zu Grillparzers „Das Leben ein Traum", symphonische Phantasie „Des Meeres und der Liebe Wellen", Lustspielouvertüre u. s. w.); der von Marxsen gebildete Louis Böbecker (geboren 1845 in Hamburg, gestorben 5. Juni 1899 daselbst; nur Kammermusikwerke, Klavierstücke und Lieder gedruckt), der besonders durch Klavierstücke für die Jugend bekannte Nicolai von Wilm (geb. 4. März 1834 in Riga, Schüler des Leipziger Konservatoriums, 1860—75 Lehrer am Nicolaiinstitut in Petersburg, seitdem in Wiesbaden lebend; Streichsextett, Cellosonate, zwei Violinsonaten, Streichquartett, zwei Suiten für Klavier und Violine, Duo für Harfe und Violine op. 156, Harfenkonzertstücke, zwei- und vierhändige Klaviersuiten ꝛc.); der Direktor des Breslauer Konservatoriums Rud. Thoma (geb. 1829) in Bunzlau und Breslau gebildet, seit 1862 Organist an St. Elisabeth (Opern „Helgas Rosen" 1890, „Jone" 1 a. 1894, Oratorien „Moses" und „Johannes der Täufer") und der durch Kompositionen aller Art (Opern, Messen, Kantaten, Klavierwerke, Lieder) hervorgetretene Karl Schnabel in Breslau (1809—81), Sohn und Schüler des Breslauer Domkapellmeisters, Universitätsmusikdirektors und Direktors des Kgl.

Instituts für Kirchenmusik Joseph Ignaz Schnabel (1767—1831; Messen, Gradualien, Klarinettenkonzert, Militärmärsche u. a.).

§ 4. Der jüngere Nachwuchs.

Die stattliche Zahl der bereits aufgezählten, über Deutschland verstreuten ernst strebenden und schaffenden Musiker giebt schon ein ungefähres Bild von dem vielseitig und reich entwickelten Konzertleben in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Zur weiteren Ergänzung dieses Bildes wird zunächst noch eine Umschau in den größeren deutschen Städten dienen, welche auch der jüngeren Kräfte gedenkt, von denen viele sich den neuesten extrem fortschrittlichen Richtungen angeschlossen haben; doch ergiebt sich auch dabei noch die nachträgliche Erwähnung einiger um die Mitte des Jahrhunderts wirkenden Künstler. Speziell die Opernkomponisten, Orgelmeister, Gesangspädagogen, Klaviervirtuosen und die reisenden Kapellmeister lassen wir einstweilen beiseite, desgleichen die Schriftsteller und Gelehrten. Beginnen wir den ergänzenden Rundgang mit Leipzig, so haben wir zunächst eines fruchtbaren und mit Energie fortschrittlichen Idealen huldigenden Komponisten zu gedenken, der von der Welt schon lange vor seinem Tode vergessen war, nämlich Hermann Hirschbach, geboren 29. Februar 1812 zu Berlin, gest. 19. Mai 1888 in Leipzig, wo er 1843—45 eine durch übermäßige Schärfe sich ein schnelles Ende bereitende Zeitschrift herausgab (Musikalisch-kritisches Repertorium). Hirschbach war einer der ersten Verfechter der darstellenden Fähigkeiten der Instrumentalmusik, besaß aber zu wenig Erfindungskraft, um seinen zahlreichen (nur zum Teil gedruckten) Orchester- und Kammermusikwerken die überzeugende Kraft der notwendigen Wahrheit einzuhauchen (14 Symphonien [„Lebenskämpfe“, „Erinnerungen an die Alpen“, „Fausts Spaziergang“ ꝛc.], Ouvertüren „Götz von Berlichingen“, „Hamlet“, „Julius Cäsar“, 13 Streichquartette [op. 1 „Lebensbilder“], 4 Streichquintette, 1 Quintett mit Horn und Klarinette, 1 Sextett, 1 Oktett, auch 2 Opern u. s. w.). Nur mit wenigen seiner vielen Kompositionen kam an die Oeffentlichkeit Hermann Zopff, geboren 1. Juni 1826 zu Glogau, gestorben 12. Juli 1883 in Leipzig, Schüler des Sternschen Konservatoriums in Berlin, von wo er nach mehreren verunglückten Vereinsgründungen (Opernakademie, Orchesterverein) 1864 nach

Leipzig übersiedelte, nach Brendels Tode (1868) Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik", ein rühriges Mitglied der Direktion des Allgemeinen deutschen Musikvereins, auch Verfasser einer „Theorie der Oper" und einer „Gesangschule". Ein Schüler von Friedrich Schneider und Ad. B. Marx, Eduard Bernsdorf, geboren 25. März 1825 zu Dessau, der das von Schladebach begonnene „Universallexikon der Tonkunst" (1856—61, Nachtrag 1865) beendete, bekannt als langjähriger, dem Fortschritt abholder Kritiker der „Signale für die Musikalische Welt", bewies nur mit Kleinigkeiten Mangel an Kompositionstalent. Auch Albert Tottmann, geboren 31. Juli 1837 zu Zittau, am Leipziger Konservatorium geschult, Bratschist im Gewandhausorchester, ist mehr durch litterarische Arbeiten („Führer durch die Violinlitteratur", Abriß der „Musikgeschichte") als durch Kompositionen (Chorgesänge) bekannt geworden. Ein geschätzter Klavier- und Theorielehrer ist Richard Hofmann, geboren 30. April 1844 zu Delitzsch, Komponist zahlreicher instruktiven Klavierwerke, auch anspruchsloser Kammermusik, besonders bekannt durch seine Schulen für die einzelnen Orchesterinstrumente, sowie einen Katechismus der Instrumentation und eine große Instrumentationslehre. Oskar Bolck, geboren 1839 zu Hohenstein (Ostpreußen), gestorben 1888 als Chordirektor am Bremer Stadttheater, als Dirigent und Lehrer in verschiedenen Städten wirkend (Wiborg, Liverpool, Aachen, Riga, 1870 ff. in Leipzig, zuletzt in Bremen), war ein nicht unbegabter Komponist (Opern „Gudrun", „Pierre Robin" Riga 1876, „Der Schmied von Gretna-Green" Rostock 1884; komische „Thierkantate", Lieder 2c.). Ein anspruchsloses Kompositionstalent zeigte Leo Grill, geboren 24. Februar 1846 in Budapest, ein Schüler von Franz Lachner in München, seit 1871 Lehrer am Leipziger Konservatorium (Streichquartett, Trio). Moritz Vogel, geboren 9. Juli 1846 zu Sorgau in Schlesien, Organist und Schulgesanglehrer in Leipzig machte sich mit guten instruktiven Klaviersachen und hübschen Liedern, Duetten und Chorgesängen bekannt. Adolf Ruthardt, geboren 9. Februar 1849 zu Stuttgart, Schüler des dortigen Konservatoriums, lebte lange als angesehener Musiklehrer in Genf (H. St. Chamberlain ist sein Schüler) und ist seit 1886 Lehrer am Leipziger Konservatorium, seit 1899 Musikredakteur des Leipziger Tageblattes. Seine pädagogischen

Erfahrungen legte er nieder in den Neuauflagen von Eschmanns „Wegweiser durch die Klavierlitteratur"; von seinem gesunden Kompositionstalent zeugen eine Sonate für zwei Klaviere, ein Trio für Klavier, Oboe und Bratsche u. a. Die Ehrenstellung des Kantors an der Thomasschule bekleidet seit dem Tode des um die Gesamtausgabe der Werke Bachs verdienten Wilhelm Rust (1822 bis 1892), der als Komponist nur mit einigen Vokalsachen auftrat, Gustav Schreck, geboren 8. September 1849 zu Zeulenroda, gebildet auf dem Seminar zu Greiz und am Leipziger Konservatorium, seit 1887 Theorielehrer am Konservatorium, Komponist von Motetten, Kantaten, des Oratoriums „Christus der Auferstandene", auch weltlicher Chorwerke („König Fjalar", „Der Falken-Reiner", „Begrüßung des Meeres") und eines Oboekonzerts. In die Stellung des Leipziger Universitätsmusikdirektors rückte 1898 als Nachfolger H. Kretzschmars der Sohn Karl Zöllners (vgl. S. 217) Heinrich Zöllner, geboren 4. Juli 1854 zu Leipzig, der am Leipziger Konservatorium gebildet, 1878 als Universitätsmusikdirektor nach Dorpat ging, 1885 die Leitung des Kölner Männergesangvereins übernahm (mit dem er erfolgreiche Konzertreisen machte) und 1890—98 den „Deutschen Liederkranz" in New York leitete. Zöllner neigt zwar besonders zum Männergesang, hat aber außer ansprechenden Liedern, Chorliedern und den großen Chorwerken (für Soli, Chor und Orchester) „Hunnenschlacht", „Das Fest der Rebenblüte", „Sigurd Rings Brautfahrt" und „Kolumbus" u. a. auch Orchesterwerke geschrieben (Symphonien, Episode „Sommerfahrt") und wiederholt versucht, als Opernkomponist Erfolg zu erringen („Frithjof" Köln 1884, „Faust" [1. und 2. Teil] Köln 1887, „Der Ueberfall" New York 1896, „Das hölzerne Schwert" Kassel 1897 und „Die versunkene Glocke" Berlin 1899). Das zeitgemäße Wagnis, dem gewaltigen Wachstum der Stadt Leipzig durch Schaffung eines zweiten ständigen großen Orchesters gerecht zu werden, unternahm Hans Winderstein, geboren 29. Oktober 1856 zu Limburg, Schüler des Leipziger Konservatoriums, 1884 Dirigent des Stadtorchesters zu Winterthur, 1887 Dirigent der Konzertkapelle in Nürnberg, wo er den „Philharmonischen Verein" begründete, 1893 Dirigent des Kaim-Orchesters in München, seit 1896 an der Spitze des seinen Namen tragenden Orchesters in Leipzig, 1898 auch Dirigent der Singakademie als

Nachfolger des an Zöllners Stelle nach New York gehenden Dr. Paul Klengel. Die mit Windersteins Orchester veranstalteten „Philharmonischen Konzerte“ haben wechselnde zumeist auswärtige Dirigenten. Winderstein leistet als Dirigent respektables und hat seinen Musikerberuf auch durch eine Anzahl Orchesterwerke (Symphonische Suite) u. a. belegt. Vor Winderstein waren mit „Populärkonzerten“ im Kristallpalast Versuche gemacht worden, einen Ersatz für die entschlafenen Euterpekonzerte zu schaffen, durch Hans Sitt (geboren 21. September 1850 zu Prag, Schüler des dortigen Konservatoriums), der als Konzertmeister zu Breslau, Prag, Chemnitz und Nizza (Privatorchester des Barons Von Dervies) sich Routine und Renommee verschafft hatte und 1883 Lehrer am Leipziger Konservatorium wurde (Dirigent des Konservatoriumsorchesters), 1885 auch Nachfolger Herzogenbergs als Dirigent des Bachvereins. Sitt ist ein geschätzter Violinpädagoge, auch Komponist von Violinsachen (2 Konzerte). Ohne ein eigenes Orchester, mit von Fall zu Fall geworbenen Kräften trat der seit 1882 in Leipzig als Klavierlehrer thätige Martin Krause (geb. 17. Juni 1853 zu Lobstädt i. S.) für die Propagierung der Liszt-Berliozschen Richtung ein durch Veranstaltung von Abonnementskonzerten unter dem Namen „Lisztverein“ (1885—99). 1890—95 veranstaltete ebenfalls ohne ein besonderes Orchester der Universitätsmusikdirektor und Professor Dr. Hermann Kretzschmar, dessen Verdienste um die Musikwissenschaft wir anderweit zu würdigen haben, sehr verdienstliche „Akademische Orchesterkonzerte“ mit historischem Programm, die leider nur allzu früh wieder ihr Ende erreichten. Kretzschmar hatte 1888 auch die Nachfolge K. Riedels als Dirigent von dessen Chorverein übernommen und führte dieselbe mit bestem Erfolg bis 1898, wo er der Dirigententhätigkeit ganz entsagte. Als Komponist trat er nur mit einigen Chorsachen und Orgelstücken hervor. Sein Nachfolger als Dirigent des Riedelvereins wurde der jugendliche Dr. Georg Göhler (geb. 1874 zu Zwickau). Aus der relativ recht kleinen Zahl der derzeitigen produktiven Musiker Leipzigs hebt sich noch hervor der gefeierte Violoncellvirtuos Julius Klengel, geboren 24. September 1859 zu Leipzig, erster Cellist im Gewandhausorchester und Lehrer am Konservatorium (Serenade für Streichorchester, drei Cellokonzerte, 2 Streichquartette, Stücke für 2 und 4 Celli, Suite für

2 Celli u. a.). Sein Bruder ist Paul Klengel, geboren 13. Mai 1854 zu Leipzig, der letzte Dirigent der Euterpekonzerte (1881 bis 86), dann Hofkapellmeister in Stuttgart, 1893—98 Dirigent des akademischen Gesangvereins „Arion", jetzt in New York (s. oben). Aus der nicht kleinen Zahl von Leipziger Männergesangskomponisten seien hervorgehoben Heinrich Pfeil (1835—99), 1862—87 Redakteur der „Sängerhalle", und Theodor Cursch-Bühren, geboren 1859 zu Troppau, seit 1898 Redakteur des „Chorgesang" und Musikreferent des „Leipziger Tageblattes" (auch Orchesterwerke und Salon-Operetten). Als Liederkomponist wurde mit einigen ansprechenden Nummern bemerkt Alexander von Fielitz, geboren 28. Dezember 1860 in Leipzig, der die Theaterkapellmeisterlaufbahn mit Erfolg zu Zürich, Lübeck und Leipzig begann, aber aus Gesundheitsrücksichten aufgeben mußte und in Italien lebt („Toskanische Lieder"). Die Gesamtsignatur des Leipziger Musiklebens ist eine für Städte solcher Größe gewiß verwunderliche Centralisation des allgemeinen Interesses auf die Gewandhauskonzerte und das Konservatorium, der gegenüber alle anderen Unternehmungen dem Widerstande des Lokalpatriotismus begegnen. Doch ist die Zahl kleiner Gesangvereine überwiegend geselliger Tendenz Legion.

Aehnlich liegen die Verhältnisse in dem freilich viel kleineren Dresden, wo ebenfalls die Versuche der Schaffung ständiger Konzertunternehmungen, welche durch Rivalität die Leistungen der akademisch gefärbten Symphoniekonzerte der kgl. Kapelle zu steigern versuchen, unüberwindlichen Schwierigkeiten begegnen und auch das Konservatorium mit seiner großen Lehrerzahl eine geschlossene Phalanx bildet. Erster Kapellmeister ist z. Z. Generalmusikdirektor Ernst von Schuch, geboren 23. November 1847 zu Graz, seit 1873 Hofkapellmeister, geadelt, Geh. Hofrat ꝛc., Gatte der Opernsängerin Clementine Proska (Proháska). Eine erfreuliche Lebenskraft zeigt der Dresdener Tonkünstlerverein, welcher die sonst getrennten Elemente vereinigt und in seinen Programmen zugleich fortschrittlichen und historischen Bestrebungen Rechnung trägt. Als Veteranen der Dresdener Tonkünstlerschaft treten uns entgegen der Organist der evangelischen Hofkirche (1864 Nachfolger Joh. Schneiders) Theodor Berthold (1815—82), der 24 Jahre (1840—64) in Petersburg gelehrt und dort einen Oratorienverein begründet hatte (Missa

solemnis, Oratorium „Petrus“ u. a.); Adolf Blaßmann, geboren 27. Oktober 1823 zu Dresden, gestorben 30. Juni 1891 zu Bautzen, der mit Ausnahme der Jahre 1862—64, wo er in Leipzig die Euterpekonzerte dirigierte und 1866—67, wo er Hofkapellmeister in Sondershausen war, in Dresden lebte, Lehrer am Konservatorium und zuletzt Dirigent der Dreyßigschen Singakademie; der als Lehrer hochgeschätzte Karl Witting, geboren 8. September 1823 zu Jülich, 1861—65 Dirigent der Dresdener Symphoniekapelle (Klavierquartett [in Paris preisgekrönt], Cellosonate, instruktive Violinwerke [Violinschule]); der von Joh. Schneider, Jul. Otto und Th. Uhlig gebildete Volkmar Schurig (1822—99), geschätzt als Lehrer wie auch als Komponist von einfachen kirchlichen Werken (Motetten und andere kirchliche Chorsänge [auch englische], geistliche Duette, auch weltliche Chorlieder, Kinderlieder, Orgelpräludien und -Phantasien); der vorzugsweise durch zahlreiche Salonstücke für Klavier bekannt gewordene Fritz Spindler, geboren 24. November 1817 zu Wurzbach (Sachsen), Schüler Friedrich Schneiders in Dessau, seit 1841 in Dresden lebend, der sich aber keineswegs auf das leichtwiegende Genre beschränkte, sondern auch Symphonien, Kammermusikwerke, Klaviersonaten u. a. m. schrieb.

Erst seit 1893 wirkt in Dresden als erfolgreicher Leiter des Mozartvereins Georg Aloys Schmitt, der Sohn von Aloys Schmitt (vergl. S. 311), geboren 2. Februar 1827 zu Hannover, in der Theorie Schüler Vollweilers in Heidelberg, 1857—92 Hofkapellmeister in Schwerin (Opern, Schauspielmusiken, Ouvertüren ꝛc.). Besonders durch seine Oper „Die Folkunger“ bekannt, aber auch auf anderen Gebieten der Komposition tüchtig ist der Organist der evangelischen Hofkirche (1863) und langjährige Leiter des Lehrergesangvereins Edmund Kretschmer, geboren 31. August 1830 zu Ostritz in Sachsen (vier Messen [eine in Brüssel preisgekrönt], Chorwerke mit Orchester „Pilgerfahrt“, „Festgesang“, „Sieg des Glaubens“; Orchestersuite: „Musikalische Dorfgeschichten“; Opern: „Die Folkunger“ Dresden 1874, „Heinrich der Löwe“ Leipzig 1877, „Der Flüchtling“ Ulm 1881 und „Schön Rotraut“ Dresden 1887). In Dresden lebt seit 1860 der gefeierte Meister des Violoncells Friedrich Grützmacher, geboren 1. März 1832 in Dessau, der vorher 1849—60 dem Leipziger Gewandhausorchester angehörte

(Konzerte, Etüden und Soli aller Art für Cello, auch Kammermusikwerke); auch der Violinist Joh. Christoph Lauterbach, Schüler Léonards, geboren 24. Juli 1832 zu Kulmbach, 1853 Konzertmeister und Lehrer am Konservatorium zu München, wurde 1861 als Konzertmeister nach Dresden berufen (seit 1889 in Ruhestand) und war bis 1877 Lehrer am Konservatorium (Solostücke für Violine); sein Nachfolger am Konservatorium (bis 1893) wurde Eduard Rappoldi, geboren 21. Februar 1839 in Wien, Schüler von Jansa und Böhm in Wien, Konzertmeister in Rotterdam, Kapellmeister in Lübeck, Stettin und Prag und 1871—77 Lehrer an der Berliner kgl. Hochschule, seitdem bis zu seiner Pensionierung 1898 Hofkonzertmeister in Dresden (einige Kammermusikwerke). Zu den Senioren gehört auch Friedrich Baumfelder, geboren 28. Mai 1836 zu Dresden, Schüler Joh. Schneiders und des Leipziger Konservatoriums, Kantor an der Dreikönigskirche und Dirigent der Schumannschen Singakademie (viele brillante Klaviersachen, auch eine Sonate, eine Suite, Etüden [Tirocinium op. 300]). Angesehene Lehrer am Konservatorium sind auch der von Hauptmann gebildete Wilhelm Rischbieter, geboren 1834 zu Braunschweig, seit 1862 in seiner jetzigen Stellung als Theorielehrer am Dresdener Konservatorium (mehrere kleine Schriftchen über Einzelfragen der Harmonielehre, sowie „Erläuterungen und Aufgaben zum Studium des Kontrapunkts" 1885) und Heinrich Döring, geboren 4. Juli 1834 zu Dresden, seit 1858 Klavierlehrer am Dresdener Konservatorium (gute Klavier-Unterrichtswerke [Rhythmische Studien, Technische Vorübungen für das polyphone Spiel]). Speziell als Klavierpädagoge angesehen ist Heinrich Germer, geboren 30. Dezbr. 1837 zu Sommersdorf (Provinz Sachsen), nach Absolvierung des Seminars zu Halberstadt Schüler der Berliner Akademie, Herausgeber einer Reihe methodischer Schriftchen über Klavierspiel, sowie von Klavierwerken der Klassiker mit teilweiser Anwendung der Phrasierungs-Bezeichnung („akademische Ausgaben"). Ein Komponist im großen Stil mit hohen Zielen ist Heinrich Schulz-Beuthen, geboren 19. Juni 1838 zu Beuthen in Schlesien, Schüler des Leipziger Konservatoriums und K. Riedels; derselbe lebte als Lehrer und Komponist angesehen 1867—80 in Zürich, seit 1881 in Dresden. Schulz-Beuthen ist Programmkomponist und strebt in seiner

Instrumentalmusik scharfe Charakteristik an, hat aber trotz der Anerkennung Franz Liszts eine feste Position nicht zu erringen vermocht, da seinen Gestaltungen das plastisch Bestimmte fehlt. Seine Musik ist ein warnendes Beispiel der Nachfolge Liszts in der Kompositionstechnik und Tendenz ohne dessen überlegenen Kunstinstinkt; während bei Liszt auch die gewollte Formlosigkeit, die bewußte Verleugnung der Tonarteinheit und die absichtliche Vermeidung breiterer Themenentfaltung doch stets innerhalb der Grenzen einer wenn auch nicht klar sichtbaren doch deutlich durchfühlbaren Einheitlichkeit und Formung im großen bleibt, zerbröckelt und zerfließt bei Schulz-Beuthen das Ganze in zwar farbenschillernde und im einzelnen zumeist wertvoll scheinende, aber ruhelos einander schiebende und drängende Atome, und von einem Gesamtbilde kann nicht gesprochen werden. Nur wenige seiner großen Kompositionen sind im Druck erschienen („Heroische Sonate", „Alhambra-Sonate" [beide für Klavier], Psalm 42 und 43 für Soli, Chor und Orchester, „Befreiungsgesang der Verbannten Israels"); er hat aber nicht weniger als acht große Symphonien geschrieben (I. „Haydns Andenken", II. „Frühlingsfeier", III. Es-dur, IV. „Schön Elisabeth", V. „Reformationssymphonie" [mit Orgel], VI. „König Lear", VII. . . . ., VIII. „Siegessymphonie"), dazu die symphonischen Dichtungen bezw. Ouvertüren „Die Toteninsel", „Bacchantenzug des Dionysos", „Pan und die Waldnymphen", „Am Rabenstein", „Indianischer Kriegstanz", „Mittelalterliche Volksscene", „Chriemhildens Leid und Rache" u. s. w. — gewiß Vorwürfe, die an Kühnheit nichts zu wünschen übrig lassen. Dazu kommen aber auch eine Reihe großer Vokalwerke (Psalm 13 a cappella, Psalm 125 für Soli, Chor und Orchester, ein Requiem dgl., „Harald" für Bariton, Männerchor und Orchester, ein „symphonisches Klavierkonzert" u. s. w. Glattere Bahnen wandelt Oskar W e r m a n n, geboren 30. April 1840 zu Neichen (Sachsen), seminaristisch gebildet, in der Musik Schüler von Jul. Otto, Fr. Wieck u. a. in Dresden und des Leipziger Konservatoriums, 1868 Seminarmusiklehrer in Dresden, 1876 Nachfolger Julius Ottos als Kantor an der Kreuzschule („Reformationskantate", Messe für Doppelchor und Soli, Motetten, Orgelsonaten; Werke für Soli, Männerchor und Orchester: „Die Mette von Marienburg" und „Hymnus"

[zur Hans Sachs-Feier] u. s. w.). Ein liebenswürdiges, nobles, aber wenig kraftvolles Talent entfaltete der am Leipziger Konservatorium gebildete Karl Grammann, geboren 3. Juni 1842 zu Lübeck, gestorben 30. Januar 1897 in Dresden, wo er seit 1885 ohne Anstellung lebte (vorher seit 1871 in Wien). Wenn auch Grammann besonders durch eine Anzahl Opern bekannter geworden ist (in Wiesbaden: „Melusine" 1875, in Dresden: „Thusnelda" 1881, „Das Andreasfest" 1882 und die zwei Einakter „Ingrid" und „Irrlicht" 1894), so hat er doch mit keiner derselben einen nachhaltigen Erfolg erzielt, sich aber auch keineswegs auf die Opernkomposition beschränkt (zwei Symphonien [No. 2 „Aventiure"], „Die Hexe" für Alt, Chor und Orchester, Trauerkantate, Violinkonzert, Kammermusik). Mehr nach Seite des Männerchors hin gravitiert Reinhold Becker, geboren 11. August 1842 zu Adorf i. S., der seit 1870 in Dresden lebt und 1884—94 die Liedertafel leitete (Männerchöre a cappella und mit Orchester, Opern „Frauenlob" Dresden 1892 und „Ratbold" [einaktig] Köln 1898, symphonische Dichtung „Der Prinz von Homburg", Violinkonzert u. s. w.). Ludwig Hartmann, geboren 1836 zu Neuß, besonders bekannt als Kritiker, Schüler des Leipziger Konservatoriums und Liszts, komponierte Lieder (Ballade „Der Geisterkönig"), Chorwerke und Klaviersachen. Eugen Krantz, geboren 13. September 1844 zu Dresden, Schüler des dortigen Konservatoriums, 1869 Lehrer an demselben und bis 1884, wo er das Konservatorium kaufte, daneben Korrepetitor an der Hofoper, hat sich als Komponist auf die Veröffentlichung von Liedern und Klaviersachen beschränkt, auch klavierpädagogische Arbeiten herausgegeben („Lehrgang für den Klavierunterricht"). Ein hoffnungsvolles Talent speziell auf dem Gebiete der Liedkomposition ging in dem früh gestorbenen Hugo Brückler zu Grabe (geb. 18. Februar 1845 zu Dresden, gest. daselbst 4. Oktober 1871; op. 1 ‚Lieder Jung Werners', op. 2 ‚Gesänge Margarets' aus Scheffels Trompeter von Säkkingen, dazu einige nachgelassene Lieder und Gesänge [Der Vogt von Tenneberg]). Ein feinsinniger Pianist und Klavierkomponist ist Hermann Scholtz, geboren 9. Juni 1845 in Breslau, Schüler Brosigs und in München Bülows und Rheinbergers, während er bereits als Lehrer am Münchener Konservatorium wirkte (1868—74), seit 1875 in Dres-

den als geschätzter Privatlehrer (viele Hefte Charakterstücke für Klavier, auch eine Sonate, Ballade, Passacaglia, ein Trio und ein Klavierkonzert und vortreffliche Ausgaben [Chopins Klavierwerke]). Ebenfalls als Herausgeber renommiert ist Uso Seifert, geboren 9. Februar 1852 zu Römhild, Schüler des Dresdener Konservatoriums, jetzt Lehrer an der Anstalt und Organist an der reformierten Kirche (instruktive Klavierwerke [Klavierschule], Stücke, Lieder). Zu den namhaftesten Dresdener Tonkünstlern zählt Jean Louis Nicodé, geboren 12. August 1853 zu Jerczik bei Posen, Schüler Kullaks und Wüersts in Berlin, 1878 bis zu Wüllners Weggange 1885 Lehrer am Dresdener Konservatorium, seitdem ohne Anstellung. Nicodé hat wiederholt seine Kraft dafür eingesetzt, ein fortschrittliches Konzertunternehmen in Dresden zur That zu machen; er leitete 1885—88 die „Philharmonischen Konzerte", welche der Berliner Konzertagent Hermann Wolff gleichzeitig mit den Hamburger „Neuen Abonnementskonzerten" unter Bülow unternahm, und seitdem mit mehrmaliger Unterbrechung Orchesterkonzerte für eigene Rechnung und Gefahr. Nicodé ist als Komponist bemerkenswert, hat aber seinen nachhaltigsten Erfolg mit dem ersten seiner größeren Werke errungen (Symphonische Variationen), gegen welches kräftige und gut gearbeitete Stück seine Programmkompositionen (Symphonie-Ode „Das Meer", symphonische Dichtungen „Maria Stuart", „Faschingsbilder", „Die Jagd nach dem Glück" rc.) zurückblieben. Außer zwei Symphonien schrieb Nicodé ferner eine Cellosonate, eine Klaviersonate, Etüden u. a. Der bei der Koburger Opern-Einakter-Konkurrenz 1893 mit seiner „Evanthia" preisgekrönte Paul Umlauft, geboren 27. Oktober 1853 zu Meißen, Schüler des Leipziger Konservatoriums, 1879 Stipendient der Mozartstiftung, machte sich als gefälliger Vokalkomponist bekannt („Mittelhochdeutsches Liederspiel" für vier Singstimmen mit Klavier, „Agandecca" für Soli, Männerchor und Orchester, Lieder). Von den jüngeren Dresdener Tonkünstlern seien noch genannt Albert Fuchs, geboren 6. August 1858 in Basel, Schüler des Leipziger Konservatoriums, 1889—98 Eigentümer des Wiesbadener Konservatoriums, seitdem Lehrer am Konservatorium und Musikreferent in Dresden, ein Komponist gemäßigt moderner Richtung (hübsche Lieder und Duette, Klaviersonate F-moll, Cellosonate, Ungarische Suite für Orchester); Richard

Buchmayer, geboren 1857 zu Zittau, Schüler des Dresdener Konservatoriums, zeitweilig (bis zu Wüllners Weggange) Lehrer an derselben Anstalt, jetzt an der Dresdener Musikschule, ein ausgezeichneter Kenner und Spieler älterer Klaviermusik; Theodor Müller-Reuter, geboren 1. September 1858 zu Dresden, Schüler von Alwin Wieck, L. Meinardus und J. Otto, sowie des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt, seit 1887 in Dresden lebend, Dirigent der Dreyßigschen Singakademie und Lehrer am Konservatorium, besonders Vokalkomponist (Frauenchöre mit Klavier, Männerchöre, „Das Vater Unser" für gemischten Chor und Orchester, Opern „Ondolina" Straßburg 1883 und „Der tolle Graf" Nürnberg 1887, Orchestersuite „Auf dem Lande", Klavieretüden u. a.); Theodor Gerlach, geboren 25. Juni 1861 zu Dresden, Schüler Wüllners, früher als Theaterkapellmeister an verschiedenen Orten wirkend, seit längeren Jahren in Dresden (Oper „Matteo Falcone" Hannover 1898, Schauspielmusiken, Luthers „Lob der Musica" für Chor und Orchester, Serenade für Streichorchester, Lieder rc.); Friedrich Brandes, geboren 18. November 1864 zu Aschersleben, seit 1895 in Dresden, 1898 Dirigent des Lehrergesangvereins, vielseitig als Schriftsteller thätig, auch Komponist von Klaviersachen und Liedern; Waldemar von Baußnern, geboren 29. November 1866 in Berlin, Schüler Kiels und Bargiels, 1891 Dirigent des Mannheimer Musikvereins, seit 1895 in Dresden, Dirigent der Liedertafel und der Dresdener Singakademie, Komponist guter Vokalwerke („Gesang der Sappho" für Alt und Orchester, Ballade „Das klagende Lied", Lieder, Opern „Dichter und Welt" Weimar 1897 und „Dürer in Venedig") auch von Kammermusik (Streichquartett, Klavierquintett), einer „Zigeunersuite" für Streichorchester u. a.; Georg Schumann, geboren 25. Oktober 1866 zu Königstein, Schüler von C. A. Fischer, Rollfuß und Baumfelder und des Leipziger Konservatoriums, 1891 Dirigent des Danziger Gesangvereins, 1896—99 Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen, 1900 zum Dirigenten der Berliner Singakademie erwählt (Kammermusikwerke, Symphonie H-moll, Orchestersuite „Zur Karnevalszeit", Chorwerk „Amor und Psyche"); der in England geborene (23. Mai 1866) aber in Dresden gebildete und ganz akklimatisierte Percy Sherwood, 1889 Gewinner des Mendels-

sohnpreises (Requiem), 1899 Lehrer am Dresdener Konservatorium (Cellosonate, Klavierkonzert, Symphonie, Ouvertüre zu „Götz von Berlichingen“ u. a.).

Wenden wir unsern Blick nach Hamburg, so haben wir auch da einiger verdienten älteren Tonkünstler zu gedenken, zunächst der beiden Violoncellisten Sebastian Lee (1805—87) und seines Bruders Louis Lee (1821—96); Sebastian war 1837—68 Solocellist der Pariser Großen Oper und gab eine Celloschule und viele Solosachen für Cello heraus; Louis wirkte mit geringen Unterbrechungen in Hamburg und gab eine Reihe guter Kammermusikwerke heraus. Auch Eduard Hamel (geb. 1811 in Hamburg) wirkte lange (als Violinist) an der Pariser Großen Oper; seit 1846 lebt er in Hamburg (Kammermusik, Klavierwerke, Oper „Malvina“). Der durch seine wertvollen Violinetüden (op. 20, 28, 30) allbekannte H. Ernst Kayser ist 1815 in Altona geboren und starb 1888 zu Hamburg, das er nie verließ.

Seit 1890 hat in Hamburg der geniale Meister des Miniatur-Klaviersatzes sein Domizil aufgeschlagen: Theodor Kirchner, geboren 10. Dezember 1823 zu Neukirchen bei Chemnitz; Kirchner war auf Rat Mendelssohns 1838—42 in Leipzig Schüler K. F. Beckers und J. Knorrs, studierte dann ein Jahr unter Johann Schneider in Dresden das Orgelspiel und trat 1843 bei Begründung des Leipziger Konservatoriums noch in dasselbe ein, übernahm aber bereits wenige Monate später eine Organistenstelle in Winterthur. 1862—72 wirkte er als hochgeschätzter Lehrer und Vereinsdirigent in Zürich, dann aber begann für ihn die Zeit unruhigen Wanderns und schwerer Sorgen um die Existenz. 1872 ging er als Musiklehrer der Prinzessin Maria nach Meiningen, war zwei Jahre (1873—75) Direktor der Kgl. Musikschule zu Würzburg, konnte sich aber mit den dadurch auferlegten Verpflichtungen nicht befreunden und zog zunächst nach Leipzig, 1883 nach Dresden (wo er zeitweilig am Konservatorium unterrichtete) und endlich nach Hamburg. Während der seßhaften drei Schweizer Dezennien spendete Kirchner nur in weiten Abständen seine sinnigen Gaben, die kaum ein paar Dutzend Opuszahlen repräsentierten. Dann aber mehrten sich dieselben schnell und haben nun 100 längst überschritten. Außer einigen Heften Lieder und Balladen (op. 1, 3, 4, 6, 10 [Zwei

Könige], 40, 50, 67, 68, 81, 95, 102 [Heinrich IV. auf dem Schloßhof zu Canossa] 102), von denen einige in weite Kreise drangen („Sie sagen es wäre die Liebe"), je einem Heft Männerchorlieder (op. 69) und Volkslieder für gemischten Chor (op. 93) und wenigen Kammermusikwerken, (Streichquartett G-moll op. 20, Kindertrios op. 58, Triosonate E-dur [ohne op.]), Klavierquartett op. 84) gehören seine Kompositionen sämtlich mehr oder minder ausgesprochen dem Genre der Miniaturen an, einige für Klavier (Orgel) mit Streichinstrumenten (für Klavier, Violine und Cello: „Gedenkblatt" op. 15, Trionovelletten op. 59, „Bunte Blätter" op. 83, Stücke für Klavier und Violine op. 63 [Romanze und Schlummerlied] und op. 90 [Phantasiestücke], für Klavier und Cello op. 79, für Violine und Orgel op. 91, 92); für zwei Klaviere ist nur sein op. 85 (Variationen) geschrieben, sowie ohne Opuszahl eine Polonaise und sieben Walzer; zu vier Händen op. 57 (zwölf Stücke), op. 94 (zwei Märsche), op. 104 (sechs Walzer), für Orgel allein op. 89 (drei Hefte). Die übrigen Werke sind für Klavier zu zwei Händen, darunter fünf Sonatinen op. 70 und einige Hefte Etüden (op. 38, 105, 106), — alles andere Miniaturen von wenigen Seiten, viele nicht einmal eine Seite füllend, mit den mannigfaltigsten Titeln („Klavierstücke" op. 2, „Albumblätter" op. 7, „Skizzen" op. 11, „Legenden" op. 18, „Aquarellen" op. 21, „Romanzen" op. 22, „Spielsachen" op. 35, „Federzeichnungen" op. 47, „Dorfgeschichten" op. 39, „Neue Davidsbündlertänze" op. 17, „Nachtbilder" op. 25, auch Polonaisen, Mazurken, Notturnen, Walzer u. s. w. Kirchners Musik erfordert eindringendes Verständnis; sein Klaviersatz ist der konzentrierteste und raffinierteste der Gesamtlitteratur, seine Technik nichts weniger als alltäglich. Zur Salonmusik bildet er den denkbar vollkommensten Gegensatz; er ist immer intim und will mit Liebe und Ausdauer studiert sein, ehe er sich ganz erschließt. Daß seine Werke eine lange Zukunft vor sich haben, ist aus diesen Gründen gewiß.

Otto Beständig, geb. 21. Februar 1835 in Striegau, in Breslau gebildet, begründete 1858 in Hamburg den Konzertverein und ein Musikinstitut (Oratorium „Der Tod Baldurs", Kammermusik, Lieder). Ein tüchtiger Pianist ist Karl von Holten, geb. 26. Juli 1836 zu Hamburg, Lehrer am dortigen Konservatorium (Kammermusik, Klavierkonzert,

Kindersymphonie u. a.). Zu den Hamburger Tonkünstlern müssen wir auch Otto Goldschmidt zählen, der am 21. August 1829 in Hamburg geboren ist und von Jakob Schmitt und W. Grund vorgebildet wurde, ehe er das Leipziger Konservatorium bezog. 1848 ging er nach Paris, 1849 nach London, wo er sich mit der gefeierten schwedischen Sängerin Jenny Lind (1820—87) auf eine Konzerttour nach Amerika begab; 1852 wurde sie seine Gattin. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Deutschland (1852—55 in Dresden u. a. a. O.) verlegte er 1858 seinen Wohnsitz definitiv nach London, wo er stellvertretender Direktor der Kgl. Musikakademie wurde und 1875 den Bach-Chorverein begründete (Klavierkonzert, Trio, Klavierstücke, Lieder, biblische Idylle „Ruth"). Der sein Domizil vielfach wechselnde Violinist Henry Schradieck ist am 26. April 1846 zu Hamburg geboren, Schüler Léonards in Brüssel und Davids in Leipzig, und wirkte in Hamburg 1868—74 und wieder 1889—98 als Konzertmeister, im übrigen zu Bremen 1863, Moskau 1864—68, Leipzig 1874—82, Cincinnati 1883—89 und jetzt in Philadelphia (instruktive Violinwerke). Als lange Zeit einziger Vertreter der neudeutschen Richtung wirkte Adolf Mehrkens (1840—99), Schüler des Leipziger Konservatoriums, seit 1871 als Begründer und Leiter der Bachgesellschaft (Symphonie, Tedeum). Ein tüchtiger Musiker und geschätzter Lehrer ist Emil Krause, geb. 1840 zu Hamburg, Lehrer am Konservatorium und Musikreferent (Lieder, Klavierstücke, Kammermusik, „Beiträge zur Technik des Klavierspiels", Chorgesänge). Weiteren Kreisen wurde bekannt durch ein ansprechendes aber nicht tiefes Talent Arnold Krug, geb. 16. Okt. 1849 zu Hamburg, der Sohn des Komponisten instruktiver Klavierwerke Dietrich Krug (1821—80), Schüler des Leipziger Konservatoriums, Stipendiat der Mozartstiftung und Meyerbeerstiftung, seit 1879 in Hamburg als Dirigent einer eigenen Singakademie und Lehrer am Konservatorium (symphonischer Prolog zu „Othello", Orchestersuite, Romanische Tänze für Orchester, „Liebesnovelle" und „Italienische Reiseskizzen" für Streichorchester, Violinkonzert, Chorwerke mit Soli und Orchester „Sigurd", „Der Sohn der Rose", „Fingal" [Männerchor] u. a., Gesänge für vier Stimmen mit Klavier, Kammermusikwerke [Klavierquartett, Trio, Streichsextett für Stelzner-Instrumente u. s. w.]). Als begeisterter und fähiger Pfleger des

a cappella-Gesangs erwarb sich positive Verdienste um das Hamburger Musikleben Julius Spengel, geb. 12. Juni 1853 in Hamburg, Schüler des Kölner Konservatoriums und der Berliner kgl. Hochschule, seit 1878 Dirigent des Cäcilienvereins (Chorlieder, Cellosonate, Klavierquintett, Symphonie). Max Fiebler, geb. 31. Dez. 1859 zu Zittau, Schüler des Leipziger Konservatoriums, seit 1882 Klavierlehrer am Hamburger Konservatorium, trat als Dirigent von Orchesterkonzerten mit Glück hervor (Klavierquintett, Streichquartett, Symphonie, Klavierstücke und Lieder). Zu den produktivsten Hamburger Musikern zählt der autodidaktisch gebildete Felix Woyrsch, geb. 8. Oktober 1860 zu Troppau, Dirigent der Altonaer Singakademie („Die Geburt Jesu“ für Soli, Chor und Orchester, „Sapphische Ode an Aphrodite“ für Sopran, Frauenchor und Orchester, „Edward“, Ballade für Bariton und Orchester, „Rattenfängerlieder“, „Spanisches Liederbuch“, „Persische Lieder“, Opern „Der Pfarrer von Meudon“ Hamburg 1886, „Der Weiberkrieg“ 1890, „Helga“ 1893, „Wikingerfahrt“ 1896, Musik zu „Sakuntala“, symphonischer Prolog zu Dantes Divina commedia, Symphonie B-moll, auch mehrere Kammermusikwerke). An der Spitze der nur vorübergehend durch die 1885 von Hermann Wolff unter Bülows Leitung ins Leben gerufenen (mit wechselnden Reisedirigenten weitergeführten) „Neuen Abonnementskonzerte“ in ihrem Ansehen erschütterten Philharmonischen Gesellschaft stand 1828—62 der verdiente Friedrich Wilhelm Grund, geboren 7. Oktober 1791 zu Hamburg, gestorben 24. November 1874 daselbst, der schon 1819 die fortan mit der Philharmonie verbundene Singakademie begründet hatte, ein seiner Zeit hochgeachteter Komponist von Kammermusikwerken, auch Symphonien, Klavieretüden und mehreren Opern. Sein Nachfolger war 1862—67 der berühmte Sänger und Gesangspädagoge Julius Stockhausen, dem Julius von Bernuth folgte (geb. 8. August 1830 zu Rees in der Rheinprovinz), der Begründer (1873) und bis heute Direktor des Hamburger Konservatoriums. Die Philharmonischen Konzerte und die Singakademie leitet seit Bernuths Rücktritt (1895) Richard Barth (geb. 5. Juni 1850 zu Großwanzleben in der Provinz Sachsen), ein tüchtiger Violinvirtuos (Linksgeiger), 1882—95 Universitätsmusikdirektor in Marburg.

In Magdeburg vereinigte lange Zeit eine größere Anzahl

von Aemtern in seiner Person Gustav Rebling, geb. 10. Juli 1821 zu Barby, Schüler Friedrich Schneiders, seit 1840 Organist in Magdeburg, 1847 Seminarmusiklehrer, 1858 Domchordirigent und Gymnasialmusiklehrer, Leiter des 1846 von ihm begründeten Kirchengesangvereins u. s. w., seit 1897 in Ruhestand (Motetten, Psalmen, Orgelstücke, Cellosonaten u. a.). Sein Nachfolger als Dirigent des Kirchengesangvereins ist Fritz Kauffmann, geb. 17. Juni 1855 in Berlin, Schüler der kgl. Hochschule, Mendelssohnstipendiat (als solcher noch in Wien studierend), seit 1889 in Magdeburg, auch Dirigent der Harmoniekonzerte und der Logenkonzerte (Komponist von Kammermusikwerken, einer Symphonie ꝛc.). Der Magdeburger Orgelmeister gedenken wir an anderer Stelle.

In Rostock wirkt seit 1888 als Universitätsmusikdirektor (Nachfolger von H. Kretzschmar) Albert Thierfelder, geb. 30. April 1846 zu Mühlhausen i. Th., Schüler des Leipziger Konservatoriums, längere Zeit Musikdirektor in Brandenburg (Musik zu Baumbachs „Zlatarog", Opern „Die Jungfrau vom Königsee" Brandenburg 1877, „Der Trentajäger" Brandenburg 1883, „Almansor" Berlin 1884, „Fiorentina" Rostock 1896, „Der Heiratsschein" das. 1898). Franz Abts Nachfolger als Hofkapellmeister in Braunschweig, Hermann Riedel, geb. 2. Januar 1847 zu Burg bei Magdeburg, wurde besonders als Liederkomponist bekannt (Lieder aus Scheffels „Trompeter von Säkkingen"). Der Hoforganist und Musikdirektor in Gotha Ernst Rabich, geb. 5. Mai 1856 zu Herda a. d. Werra, Komponist von Motetten, Liedern, Männerchorgesängen (u. a. Kantate „Die Martinswand"), trat seit 1897 hervor als Herausgeber der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik". In Weimar machte sich noch bemerklich Karl Eduard Goepfart, geb. 8. März 1859, Komponist von Opern, Orchester- und Chorwerken, besonders auch patriotischen („Das große Jahr", „Kaiser und Reich"; symphonische Dichtung „Amor und Psyche", „Roms Fall" für Soli, Männerchor und Orchester u. s. w.).

Wenden wir unsern Blick nach den Rheinlanden, so treten uns zunächst noch einige namhafte Komponisten in Köln entgegen: Eduard Mertke, geb. 7. Juni 1833 in Riga, gest. 25. September 1895 in Köln, seit 1869 Lehrer am Konservatorium („Des Liebes Verklärung" für Soli, Chor und Orchester, eine Sammlung russischer Volkslieder, Oper „Lisa" Mannheim 1872, Klaviersachen [technische

Studien]); Richard Mühldörfer, geb. 1837 zu Graz, zweiter Kapellmeister am Stadttheater zu Leipzig, seit 1881 an dem zu Köln, Komponist von Opern („Kyffhäuser“, „Der Kommandant von Königstein“, „Prinzessin Rebenblüte“, „Der Goldmacher von Straßburg“ Hamburg 1886, „Jolanthe“ Köln 1890), Schauspielmusiken, eines Balletts („Waldeinsamkeit“ Leipzig 1869) u. a. m.; Hermann Kipper, geb. 27. August 1826 zu Koblenz, Komponist komischer Operetten für Männergesangvereine („Doktor Sägebein“, „Inkognito“, „Kellner und Lord“); Isidor Seiß, geb. 23. Dezember 1840 zu Dresden, Schüler von Julius Otto, Friedr. Wieck und M. Hauptmann, seit 1881 Lehrer am Konservatorium, ein gediegener Pianist, Dirigent der die Programme der Gürzenichkonzerte ergänzenden „Musikalischen Gesellschaft“ („Feierliche Scene und Marsch“ für Orchester, instruktive Klavierwerke [Bravourstudien]); Gustav Jensen, geb. 25. Dezember 1843 zu Königsberg, gest. 26. November 1896 zu Köln, der Bruder des Liederkomponisten Adolf Jensen, Schüler von Dehn (Theorie) und Laub und Joachim (Violine), seit 1872 Lehrer am Konservatorium zu Köln (gediegene Kammermusikwerke, Bearbeitungen älterer Violinstücke); Robert Heckmann (1848—91), der Führer eines renommierten Streichquartettes; Otto Klauwell, geb. 7. April 1851 zu Langensalza, Schüler des Leipziger Konservatoriums, seit 1875 Klavier- und Theorielehrer am Kölner Konservatorium (Opern „Das Mädchen vom See“ Köln 1889, Chöre mit Orchester, Kammermusik und eine Anzahl kleiner ästhetischen und historischen Schriften), endlich Otto Neitzel, geb. 6. Juli 1852 zu Falkenburg (Pommern), Schüler der Kullakschen Akademie, in Straßburg, später in Moskau, seit 1885 in Köln als Klavierlehrer am Konservatorium, 1887 Musikreferent der „Kölnischen Zeitung“, (Opern „Angela“ Halle 1887, „Dido“ Weimar 1888, „Der alte Dessauer“ Wiesbaden 1888). Neitzel verfaßte einen „Führer durch die Oper“ (3 Bde.), auch eine Biographie von St. Saëns. Eine bescheidene aber fruchtbare Thätigkeit entfaltete in Barmen Anton Krause, geb. 9. November 1834 zu Geithain in Sachsen, ein Schüler Wiecks in Dresden und des Leipziger Konservatoriums, 1859—97 Dirigent der Konkordienkonzerte, des Sängervereins und der Liedertafel in Barmen, bekannt durch eine stattliche Reihe gediegener instruktiven Klavierwerke, besonders zwei- und vierhändiger Sonaten und Sonatinen, auch Etüden.

Für Frankfurt a. M. haben wir zunächst nachzutragen Anton André, geb. 6. Oktober 1775 zu Offenbach, gest. 6. April 1842 daselbst, den Sohn und Geschäftserben Johann Andrés, gleich diesem nicht nur ein geschickter Kaufmann (er brachte den von seinem Vater begründeten Verlag durch Ankauf von Mozarts Manuskriptnachlaß zu großer Blüte), sondern auch ein tüchtiger Komponist (u. a. zwei Opern) und Theoretiker (Lehrbuch der Tonsetzkunst. 2 Bde. 1832—43). Joh. Christian Hauff (1811—91), begründete 1849 mit A. Andrés Schüler und Schwiegersohne Heinrich Henkel (1822—99) die „Frankfurter Musikschule". Hauff gab eine „Theorie der Tonsetzkunst" heraus 1863—65, 5 Teile, und komponierte Orchester- und Kammermusik; Henkel redigierte eine Neuauflage von Andrés „Lehrbuch" 1875, komponierte instruktive Violinwerke und verfaßte mehrere klavierpädagogische Schriften. Ein anderer Schüler Andrés, Wilhelm Speyer (1790—1878), wie sein Lehrer halb Kaufmann und halb Musiker, gab Violinduette, Streichquartette, Chorlieder und Klavierlieder heraus. Friedrich Wilhelm Rühl (1817—74), Schüler A. Andrés und Schelbles, ist bemerkenswert als Begründer des seinen Namen tragenden noch blühenden Gesangvereins. Karl Müller (1818—94), Schüler J. N. K. Götzes in Weimar, zuerst in Düsseldorf und Münster lehrend und dirigierend, leitete 1860—92 den Frankfurter Cäcilienverein (Kantaten „Tasso in Sorrent", „Rinaldo", Orchesterwerke). Sein Nachfolger ist August Grüters, geb. 7. Dezember 1841 zu Uerdingen (Niederrhein), Schüler des Kölner Konservatoriums, 1868—92 Musikdirektor in Crefeld. Wilhelm Hill, geb. 28. März 1838 zu Fulda, Schüler Hauffs und Henkels, preisgekrönt für seine aber leider nicht erfolgreiche Oper „Alona" Frankfurt 1882, veröffentlichte gute Kammermusikwerke (Klavierquartette, zwei Trios, zwei Violinsonaten u. a.), sowie ansprechende Lieder. Als Komponist nicht ohne individuelle Züge ist Anton Urspruch, geb. 17. Februar 1840 zu Frankfurt am Main, Schüler von Ignaz Lachner und J. Raff, Lehrer am Hochschen Konservatorium, seit 1887 am „Raff-Konservatorium", das 1883 von Sezessionisten des Hochschen Konservatoriums begründet wurde (Direktoren Max Fleisch und Max Schwarz). Urspruch ist ein wohlgeschulter Kontrapunktiker (Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Bach, Kammermusikwerke, Symphonie, Oper

„Das Unmöglichste von allen“ Karlsruhe 1897). Hugo Becker, geb. 13. Februar 1864 zu Straßburg, Sohn und Schüler des als langjähriger Führer des ausgezeichneten „Florentiner Quartetts“ (1866 mit Enrico Masi, Luigi Chiostri und Friedrich Hilpert [seit 1875 L. Spitzer-Hegyesi]) bekannten Violinisten Jean Becker (1833 bis 1884), sowie Schüler von K. Kündinger (geb. 1830, Cellist im Münchener Hoforchester), Fr. Grützmacher und Karl Heß, Lehrer am Hochschen Konservatorium und Mitglied des Heermann-Quartetts (Hugo Heermann, geb. 3. März 1844 zu Heilbronn, seit 1865 Konzertmeister in Frankfurt a. M., 1878 Lehrer am Hochschen Konservatorium; H. Bassermann, J. Naret-Köning) ist ein hervorragender Violoncellist und komponierte auch ein Cellokonzert (A-dur 1898) und einige andere Solostücke für Violoncello. Iwan Knorr, geb. 3. Januar 1853 zu Mewe in Ostpreußen, Schüler des Leipziger Konservatoriums, lebte lange als Musiklehrer in Charkow, ehe er 1883 als Theorielehrer an das Hochsche Konservatorium gezogen wurde („Ukrainische Liebeslieder“ für gemischte Stimmen mit Klavier, Kammermusik, Orchesterwerke). Nur kurze Zeit (1879—81) wirkte als Lehrer am Hochschen Konservatorium der geniale Pianist Karl Heymann, geb. 6. Oktober 1854 zu Filehne (Posen), dessen Hoffnungen erweckender Kompositionsthätigkeit leider ein Nervenleiden früh ein Ziel setzte (Klavierkonzert, feine Vortrags- und Charakterstücke). Ein namhafter Vertreter der humoristischen Komposition für Männerchor ist Fritz Baselt, geb. 26. Mai 1863 zu Oels, Dirigent des Philharmonischen Vereins und der Sängervereinigung (Männerchor-Operetten und Scenen „Der Fürst von Sevilla“, „Albrecht Dürer“, „Leopold von Dessau“ u. a.)

Ein wohlgeschulter Tonsetzer ist der in Wiesbaden lebende Landgraf Alexander Friedrich von Hessen, geb. 25. Januar 1863 zu Kopenhagen, Schüler von K. Rübner, P. Klengel, Urspruch, Herzogenberg, Bruch, Draeseke und G. Fauré (Streichquartett, Trio für Horn, Klarinette und Klavier, Gesangsscene „Fatime“, Messe für Chor und Orgel u. a.). Friedrich Marpurg, geb. 4. April 1825 in Paderborn, gest. 2. Dezember 1884 in Wiesbaden, 1864 Hofkapellmeister von Sondershausen, 1868 in Darmstadt, lebte seit 1875 in Wiesbaden [1883 Dirigent des Cäcilienvereins] (Opern „Musa, der letzte Maurenkönig“ Königsberg 1855 und „Agnes von Hohenstaufen“ Freiburg 1874). Luise Langhans, geb. Japha,

geb. 2. Februar 1826 in Hamburg, die Schwester des langjährigen (1863—92) Konzertmeisters der Gürzenichkonzerte Georg Japha (1835—92), 1858 vermählt mit Wilhelm Langhans, aber später geschieden und seit 1874 in Wiesbaden lebend, Schülerin von W. Grund in Hamburg und Robert und Clara Schumann in Düsseldorf, ist eine vortreffliche Pianistin und beachtenswerte Komponistin (Kammermusikwerke, Lieder, Klavierstücke). Edmund Uhl, geb. 25. Oktober 1853 zu Prag, lebt als Lehrer am Konservatoium und Musikreferent in Wiesbaden (Oper „Jadwiga", Vorspiel zu Hauptmanns „Versunkene Glocke", Violinromanze mit Orchester, Trio, Cellosonate). In Mainz finden wir Fritz Volbach, geb. 17. Dez. 1861 zu Wipperfürth, Schüler Grells in Berlin, 1887 Nachfolger Fr. Commers am kgl. Institut für Kirchenmusik, seit 1892 Dirigent der Liedertafel und des Damengesangvereins in Mainz (symphonische Dichtungen „Ostern" für Orgel und Orchester und „Es waren zwei Königskinder", Balladencyklus „Vom Pagen und der Königstochter", „Reigen" für Frauenchor, Tenorsolo und Klavier u. a. In Würzburg wirken als Lehrer an der von Karl Kliebert (geb. 13. Dezember 1849 zu Prag) geleiteten kgl. Musikschule Max Meyer-Olbersleben, geb. 5. April 1850 zu Olbersleben bei Weimar (Oper „Clare Dettin", Kammermusikwerke, Lieder, Klaviersachen) und der Propagandist der vergrößerten Bratsche (Viola alta) Hermann Ritter, geb. 1849 zu Wismar (Schriften über Viola alta und populäre historische und ästhetische Schriftchen).

In Baden-Baden beschloß sein Leben Adolf Jensen, geb. 12. Januar 1837 zu Königsberg, gest. 23. Januar 1879, eine der poetischesten Individualitäten auf dem Gebiete der Liedkomposition und des lyrischen Klaviersatzes. Jensen, in der Hauptsache Autodidakt, war kurze Zeit Schüler L. Ehlerts und Friedrich Marpurgs, lebte 1856 in Rußland, ging 1857 als Kapellmeister nach Posen, 1858 zu Gade nach Kopenhagen, 1860 wieder in seine Heimat zurück (eine große Zahl seiner Lieder entstanden 1860—66 in Königsberg) und unterrichtete 1866—68 an Tausigs Akademie in Berlin. Seit dieser Zeit zwang ihn ein Lungenleiden, seiner Gesundheit zu leben, weshalb er zuerst nach Dresden, 1870 nach Graz und zuletzt nach Baden-Baden zog. Jensen wird als Liederkomponist neben R. Franz gestellt, unterscheidet sich aber von diesem sehr wesentlich durch sein mehr weich lyrisches Naturell, durch das er Mendelssohn und Schu-

mann nahe steht. Jensen hat sich nicht so wie Franz in Bach und Händel vertieft, wohl aber in das ältere deutsche Volkslied, wie nicht wenige episch-plastische Züge seiner Melodik verraten. Aus der großen Zahl seiner Lieder, welche im schönsten Sinne populär, ein Teil des unveräußerlichen Schatzes der Nation geworden sind („Das Mädchen am Manzanares“, „Lehn' deine Wang'“, „Murmelndes Lüftchen“, „Marg'reth am Thore“, „Und schläfst du, mein Mädchen“ u. s. w.), seien die Cyklen „Dolorosa“ op. 30 (Text von Chamisso [„Thränen“]), ein würdiges Seitenstück von Schumanns „Frauenliebe und -Leben“, die Lieder aus Geibels und Heyses „Spanischem Liederbuch“ (op. 4, 21), die Scheffellieder „Gaudeamus“ op. 40 und die Hamerlingschen „Romanzen und Balladen“ op. 41 herausgehoben. Den Liedern schließen sich einige Hefte Chorlieder an (op. 10 [mit Hörnern und Harfe], 28, 29). Jensens Klaviermusik steht etwa zwischen derjenigen Theodor Kirchners und Steffen Hellers, ist durchschnittlich dünnflüssiger als diejenige Kirchners, aber lyrisch weicher, empfindungswärmer als die Hellers. Außer Notturnen, Romanzen, Charakterstücken („Innere Stimmen“ op. 2, „Wanderbilder“ op. 17, „Idyllen“ op. 43 u. a.), schrieb er eine Sonate op. 25, eine deutsche Suite op. 36, Etüden (op. 8 [romantische Studien], 32). Vereinzelt stehen da das geistliche Orchesterstück „Der Gang der Jünger nach Emmaus“, das Oratorium „Jephthas Tochter“ und die nachgelassene Oper „Turandot“. Seit 1893 lebt in Baden-Baden Luise Adolpha Le Beau, geb. 25. April 1850 zu Rastatt, eine tüchtige Klavierspielerin und Komponistin (Chorwerke „Ruth“ und „Hadumoth“, Kammermusik, Lieder). Mit Auszeichnung zu nennen ist Ernst Frank, geb. 7. Februar 1847 zu München, gest. 17. August 1889 in der Irrenanstalt zu Oberdöbling bei Wien, der die glücklichste Zeit seines so traurig geendeten Lebens als Hofkapellmeister in Mannheim (1872—77) verbrachte. Frank war Schüler des Pianisten H. L. St. Mortier de Fontaine (1816—83) und Franz Lachners in München und wirkte als Theaterkapellmeister in München, Würzburg, Wien, sowie nach der Mannheimer Zeit in Frankfurt a. M. und Hannover (1879 als Nachfolger Bülows). Frank war selbst als Komponist nicht unbedeutend (Opern „Adam de la Hâle“ Karlsruhe 1880, „Hero“ Berlin 1884 und „Der Sturm“ Hannover 1887, „Singuf“-Lieder [mit Violine], Duettinen für Frauenstimmen),

ist aber besonders verdient durch seine Einführung der Opern Hermann Götz', dessen „Francesca de Rimini" er beendete, sowie durch Uebersetzung von Stanfords „Der verschleierte Prophet" und „Savonarola" und Mackenzies „Colomba".

In Karlsruhe leben der Dirigent des Philharmonischen Vereins (seit 1892) Kornelius Rübner, geboren 26. Oktober 1853 in Kopenhagen (aus deutscher Familie), Schüler Gades und Reineckes (Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder), und der als Kritiker angesehene Arthur Smolian, geboren 1856 zu Riga, Komponist ansprechender Lieder und mehrstimmiger Gesänge, zeitweilig auch Lehrer an dem von dem Pianisten Heinrich Ordenstein (geb. 1856 zu Worms) begründeten zu großer Blüte gelangten Konservatorium. An der Spitze der Heidelberger Musikverhältnisse steht Philipp Wolfrum, geboren 17. Dezember 1855 zu Schwarzenberg in Oberfranken, Schüler der Münchener Musikschule, 1879 Seminarmusiklehrer zu Bamberg, seit 1889 Universitätsmusikdirektor (1898 Professor für Musikwissenschaft), Dirigent des Bachvereins u. s. w. in Heidelberg (Klopstocks „Hallelujah" für Soli Chor und Orchester, „Weihnachtsmysterium", Chorlieder, Kammermusikwerke, Klaviersonaten u. s. w.). Sein Bruder Karl Wolfrum, geboren 1857, machte sich gleichfalls durch Klaviersonaten, Orgelstücke und kirchliche Gesänge bekannt. Arnold Mendelssohn, geboren 26. Dezember 1855 zu Ratibor, Schüler des kgl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin, 1880 Universitätsorganist in Bonn, 1883 als Vereinsdirigent in Bielefeld, 1885 Lehrer am Kölner Konservatorium, seit 1890 Kirchenmusikdirektor und Gymnasialmusiklehrer in Darmstadt, machte durch Chorwerke („Abendkantate", „Frühlingsfeier", „Der Hagestolz") und Opern („Elsi, die seltsame Magd", Köln 1896, „Der Bärenhäuter" Berlin 1900) auf sein gesundes Talent aufmerksam. In Darmstadt wirkte um die Mitte des Jahrhunderts als Kapellmeister, später als Kritiker angesehen, Louis Schlösser (1800—86; Opern, Schauspielmusiken, Orchesterwerke und Kammermusik). Der Opernsänger, später Theaterdirektor Ernst Pasqué (1821—92), Dichter (Operntexte u. a.), schrieb die „Geschichte des Theaters zu Darmstadt 1552—1710" (1852) und eine „Frankfurter Musik- und Theatergeschichte" (1872). Den Hofkapellmeisterposten bekleidet seit 1878 der begabte Willem de Haan, geboren

24. September 1849 in Rotterdam (Opern „Die Kaiserstochter", 1895, „Die Inkasöhne" 1895, Chorwerke „Der Königssohn", „Das Grab im Busento" und „Harpa").

Stuttgart war die Wirkungsstätte zweier Klavierpädagogen, welche durch ihre Unterrichtsmethode und ihre gemeinschaftlich abgefaßte große vierhändige Klavierschule vorübergehend dem Stuttgarter Konservatorium ein besonderes Ansehen als Klavierbildungsanstalt verschafften: Siegmund Lebert und Ludwig Stark, beide Mitgründer des Konservatoriums (1856). Lebert, geboren 12. Dezember 1822 zu Ludwigsburg, gestorben 8. Dezember 1884 zu Stuttgart, Schüler des Prager Konservatoriums, veranstaltete auch (mit H. v. Bülow [Beethovens Sonaten von op. 53 ab] u. a.) im Cottaschen Verlage eine instruktive Klassikerausgabe, welche zu den ersten Regungen der Versuche zählt, eingehender die Struktur der Werke aufzuweisen. Stark, geboren 19. Juni 1831 zu München, gestorben 22. März 1884 zu Stuttgart, Schüler Franz Lachners und Ignaz Lachners ist auch Mitherausgeber von Faißts „Elementar- und Chorgesangschule". Einen großen Teil seines Lebens verbrachte in Stuttgart Otto Scherzer, geboren 24. März 1821 zu Ansbach, gestorben 23. Februar 1886 zu Stuttgart, Schüler Moliques daselbst und sodann Mitglied des Hoforchesters (Violine), 1854 Orgellehrer am Münchener Konservatorium, 1860—77 Universitätsmusikdirektor in Tübingen, seitdem wieder in Stuttgart. Scherzer ist ein höchst beachtenswerter Liederkomponist und schrieb außerdem nur wenige Orgelsachen. Zu den Stuttgarter Tonkünstlern müssen wir zählen Joseph Krug-Waldsee, geboren 8. November 1858 zu Waldsee in Oberschwaben, Schüler des Stuttgarter Konservatoriums, 1882 bis 1889 Dirigent des neuen Singvereins in Stuttgart, seither als Theaterkapellmeister in Hamburg, Brünn, Augsburg, 1899 Dirigent der früher Karlschen Kapelle in Nürnberg (Chorwerke „Harald", „König Rother", „Der Geiger zu Gmünd", „Seebilder", Opern „Der Prokurator von San Juan" Mannheim 1893, „Astorre" Stuttgart 1896, Lieder, Chorlieder). Sein Nachfolger in Stuttgart wurde Ernst H. Seyffardt, geboren 6. Mai 1859 zu Krefeld, Schüler des Kölner Konservatoriums und der Berliner kgl. Hochschule, 1887 Vereinsdirigent in Freiburg, seit 1892 Direktor des Neuen Singvereins in Stuttgart (Chorwerke mit Soli und Orchester: „Trauerfeier für

eine Frühentschlafene", „Aus Deutschlands großer Zeit", „Schicksalsgesang", dramatische Scene „Thusnelda", Gesänge für Frauenstimme mit Klavier zu vier Händen, Variationen für Orchester, Symphonie D-dur, Phantasiestücke für Violine und Orchester, Klavierquartett, Streichquartett, Violinsonate u. s. w.).

Eine Reihe namhafter Künstler treten uns noch in München entgegen, zunächst Peter Winters Nachfolger (1826) als Hofkapellmeister Joseph Hartmann Stuntz (1793—1859, Komponist von Opern, Kirchenmusik und Orchesterwerken). Ein Veteran des Männergesangs ist Konrad Kunz (1812—75), langjähriger Dirigent der Münchener Liedertafel und Chordirektor der Hofoper („Odin, der Schlachtengott" und andere beliebte Chöre, auch 200 zweistimmige Kanons op. 14). Karl von Perfall, geboren 29. Januar 1824 zu München, sprang 1848 nach absolvierten juristischen Studien aus dem Staatsdienste zur Musik über und wurde Schüler Hauptmanns in Leipzig, 1850 Dirigent der Leipziger Liedertafel, 1854 Begründer des Münchener Chorvereins, 1864 Hofmusikintendant (Märchendichtungen für Chor, Soli und Orchester: „Dornröschen", „Undine", „Rübezahl", Opern: „Sakuntala" München 1853, „Das Konterfei" daselbst 1863, „Melusine" [„Raimondin"] daselbst 1881, „Junker Heinz" daselbst 1886, mehrere Festspiele, Lieder u. s. w.). Der mit Wagner, Schopenhauer u. a. befreundete Robert von Hornstein (1833—90) war Lehrer am Münchener Konservatorium (Opern „Adam und Eva" München 1870, „Der Dorfadvokat" daselbst 1872, Schauspielmusiken, Klaviersachen und Lieder). Anton Deprosse, geboren 1838 zu München, gestorben 1878 zu Berlin, war Schüler des Münchener Konservatoriums, 1861—64 Lehrer der Anstalt und lebte in der Folge in Frankfurt, Gotha, München und Berlin (Oratorium „Die Salbung Davids", Lieder, Klaviersachen). Max Zenger, geboren 2. Februar 1837 zu München, autodidaktisch gebildet, wirkte zuerst als Dirigent in Augsburg, München und Karlsruhe, und ist seit 1873 in München domiziliert, wo er 1878 Dirigent des Oratorienvereins (bis 1885) und des Akademischen Gesangvereins und Lehrer an der kgl. Musikschule wurde (Oratorium „Kain" 1867, 2 Symphonien und andere Orchesterwerke, Opern „Die Foscari" München 1863, „Ruy Blas" Mannheim 1868,

„Wieland der Schmied" München 1880 und umgearbeitet 1894, viele Lieder und Chorlieder u. s. w.). Ludwig Abel, geboren 14. Januar 1834 zu Eckartsberga in Thüringen, gestorben 13. August 1895 zu Pasing bei München, seit 1867 Konzertmeister im Hoforchester und hochgeschätzter Violinlehrer an der Akademie der Tonkunst, komponierte mehreres für Violine, schrieb auch eine Violinschule. Melchior E. Sachs, geboren 1843 zu Mittelsinn in Unterfranken, nach Absolvierung des Seminars Schüler der Münchener kgl. Musikschule, 1871 Lehrer der Anstalt, Begründer des Münchener Tonkünstlervereins (Oper „Palestrina" Regensburg 1886, Chorwerke „Das Thal des Espingo" und „Vaterunser", Symphonie; als Theoretiker Verfechter des chromatischen Tonsystems). Friedrich von Wickede, geboren 1834 zu Dömitz a. Elbe, ehemals Offizier, später Postbeamter, lebte seit lange ganz der Komposition in Leipzig, Hamburg, Mannheim, München (Lieder, Klaviersachen, Ouvertüren, eine Oper). Der gegenwärtig zu den bedeutendsten Dirigenten gezählte Hermann Zumpe, geboren 9. April 1850 zu Taubenheim i. S., wandte sich vom Schullehrerfach der Musik zu und verdiente seinen Unterhalt für das Studium in Leipzig als Triangelschläger am Stadttheater; 1873—76 beschäftigte ihn Wagner in der „Nibelungen-Kanzlei" in Bayreuth und nunmehr schlug Zumpe die Kapellmeisterlaufbahn ein (Salzburg, Würzburg, Magdeburg, Frankfurt a. M., Hamburg). 1891 wurde er als Hofkapellmeister nach Stuttgart gezogen, leitete 1895—97 die Kaim-Konzerte in München, wurde dann Hofkapellmeister in Schwerin und geht 1901 als erster Hofkapellmeister (Generalmusikdirektor) nach München (Ouvertüre zu „Wallensteins Tod", Oper „Anahra" Berlin 1880, mehrere Operetten). Max Erdmannsdörfer, geboren 14. Juni 1848 zu Nürnberg, Schüler des Leipziger Konservatoriums und von Rietz in Dresden, begann seine Dirigentenlaufbahn 1871—80 sogleich mit großem Erfolge als Hofkapellmeister zu Sondershausen, ging 1882 nach Moskau als Dirigent der Gesellschaftskonzerte und begründete dort 1885 einen Studenten-Orchesterverein. 1889 übernahm er die Direktion der Philharmonischen Konzerte und der Singakademie in Bremen. 1895 verlegte er seinen Wohnsitz nach München (wo seine Frau Pauline geborene Oprawill adopt. Fichtner, geboren 1847 in Wien, eine vorzügliche Pianistin, Schülerin Liszts, als Lehrerin sich An-

sehen errang) und leitete von dort aus während der Saisons 1895 bis 1897 die Petersburger Gesellschaftskonzerte. 1897 wurde er zum Hofkapellmeister in München und zugleich zum Lehrer an der kgl. Akademie der Tonkunst ernannt und dirigierte auch die Akademie-Konzerte, legte aber Ende 1898 beide Aemter wieder nieder (Chorwerke „Prinzessin Ilse", „Schneewittchen", „Traumkönig und sein Lieb", „Seelinde", auch Orchesterwerke, Klavierstücke und Lieder). Hans Bußmeyer, geboren 29. März 1853 zu Braunschweig, Schüler der Münchener kgl. Musikschule und Liszts, reiste 1872—74 als Pianist in Südamerika, wurde dann Lehrer an der Münchener kgl. Musikschule und Dirigent des Chorvereins („Germanenzug" für Männerchor und Orchester, Klavierkonzert u. a.). Ludwig Thuille, geb. 30. November 1861 zu Bozen, Schüler Pembaurs in Innsbruck und Rheinbergers in München, 1883 Stipendiat der Mozartstiftung und in demselben Jahre Lehrer für Klavierspiel und Theorie an der kgl. Akademie der Tonkunst, erweckte Interesse durch sein Klaviersextett mit Blasinstrumenten, sowie seine preisgekrönte Oper „Theuerdank" (München 1897), welcher 1898 das Bühnenspiel „Lobetanz" folgte. Der ausgezeichnete Violinist J. Miroslav Weber, geboren 9. November 1854 in Prag, Schüler des Prager Konservatoriums, 1873 Mitglied des fürstl. Orchesters zu Sondershausen, 1875 Hofkonzertmeister in Darmstadt, 1883 in Wiesbaden, seit 1893 in München, wo er auch an die Spitze eines Quartetts trat. Weber ist als Komponist nicht ohne Bedeutung, neigt aber stark zum Virtuosen (je ein preisgekröntes Streichquartett [No. II], Streichquintett und Septett für Streich- und Blasinstrumente, Orchestersuite, ein Violinkonzert, Opern „Der selige Herr Vetter", Wiesbaden 1894, „Die neue Mamsell" 1896, ein Ballett „Die Rheinnixe", Schauspielmusiken). Ein angesehener Vertreter des Männergesangs, Karl Hirsch, geboren 17. März 1858 zu Wendingen bei Nördlingen, war Schullehrer in der Nähe von München, ging aber zur Musik über und war in der Folge Dirigent von Männergesangvereinen in süd- und westdeutschen Städten, 1872 in Köln, seit 1898 Dirigent der Liedertafel, des gemischten Chorvereins und des Instrumentalvereins in Elberfeld (Männerchorwerke mit Orchester: „Bilder aus der alten Reichsstadt", „Der Rattenfänger von Hameln", „Landsknechtleben", „Reiterleben" u. a., dramatische

Kantate „Werinher". Adolf Sandberger, geboren 19. Dezember 1864 zu Würzburg, dessen Verdienste als Musikforscher wir anderweit würdigen werden, ist als Komponist mit Glück in Kammermusikwerken, Liedern, Klaviersachen, einer Schauspielouvertüre, dem symphonischen Prolog „Rizzio" und der Oper „Ludwig der Springer", Koburg 1895, aufgetreten. Zu einem bedeutenden Komponisten scheint sich Max Reger auszuwachsen, geb. 19. März 1873 zu Brand an der böhmischen Grenze Bayerns, Schüler Hugo Riemanns (Kammermusikwerke, Orgelphantasien über Choräle, Gesänge für gemischte Stimmen mit Klavier, Chorlieder, zwei- und einhändige Klaviersachen, ausgezeichnete Klavierbearbeitungen Bachscher Orgelwerke u. s. w).

§ 5. Schweizerische und österreichische Komponisten.

Wenn man auch angesichts der im 19. Jahrhundert so bedeutsam hervorgetretenen nationalen Strömungen in der Musik nicht mehr die starken Unterschiede ignorieren kann, welche die Stammesverschiedenheit auch dem musikalischen Ausdrucke aufprägt, so existieren doch für die Kunstgeschichte die politischen Grenzen nicht und die deutsche Schweiz und das deutsche Oesterreich gehören ohne Einschränkung zu dem Gebiete der deutschen Kunst und haben diese Zugehörigkeit nie verleugnet. Wenn auch die Zahl der schweizerischen Komponisten, welche wir den bereits genannten noch nachzutragen haben, nicht groß ist, so befinden sich doch unter denselben einige Namen von gutem Klange. Zuerst müssen wir eines eifrigen Pflegers des von Nägeli (vgl. S. 216) ins Leben gerufenen Volksgesangs gedenken in Ignaz Heim, geboren 7. März 1818 zu Grenchen, gestorben 3. Dezember 1880 zu Zürich, dessen volksmäßige mehrstimmige Gesänge auch in Deutschland weite Verbreitung gefunden haben. Nicht in der Schweiz geboren aber seit seinem 25. Jahre derselben angehörend ist Gustav Walter, geboren 1821 zu Stuttgart, gestorben 22. Januar 1896 in Basel, ein Schüler Simon Sechters in Wien, 50 Jahre lang (1846—96) Musikdirektor zu Basel (Lieder, Männerchöre, ein Oktett für Blasinstrumente, drei Streichquartette, eine Symphonie u. a.). Walters Gattin, Frau Walter-Strauß, war eine angesehene Konzertsängerin. Auch Selmar Bagge, der 30 Jahre (1866—96) an der Spitze der Baseler Allgemeinen Musikschule stand, ist kein geborener

Schweizer (geb. 30. Juni 1823 zu Koburg, gest. 30. Juli 1896 zu Basel); er war Schüler Dionys Webers am Prager Konservatorium und Sechters in Wien, wurde 1851 Lehrer am Wiener Konservatorium (bis 1855) und daneben 1854 Organist zu Gumpendorf, schrieb für die „Wiener Musikzeitung" und redigierte 1863 bis 1868 die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung". Außer wegen seiner schriftstellerischen Arbeiten (auch ein „Lehrbuch der Tonkunst" 1873 und Skizzen der Entwickelung der Sonate und der Symphonie) ist Bagge auch wegen seiner Kompositionen zu erwähnen (Kammermusikwerke, Lieder, auch eine Symphonie). Ein gefeierter nationaler Schweizer Liederkomponist war Ferdinand Fürchtegott Huber in St. Gallen (1791—1863; vgl. die Arbeit über ihn von K. Nef 1898). Karl Attenhofer, geboren 5. Mai 1837 zu Wettingen, Schüler des durch sein abenteuerliches Vorleben bekannten Daniel Elster (1796—1857, nach der Heimkehr von seinen Orientfahrten seit 1825 im Sinne von Nägelis Bestrebungen eifrig thätig) und des Leipziger Konservatoriums, seit 1859 als Gesanglehrer und Dirigent von Männergesangvereinen in seiner Heimat angesehen, seit 1867 in Zürich wohnend, auch den deutschen Männergesangvereinen wohl bekannt („Liederbuch für Männergesang", „Lieder für Schule und Haus", auch Messen, Klavierlieder u. a.). An der Spitze des Züricher Musiklebens steht Friedrich Hegar, geboren 11. Oktober 1841 zu Basel, Schüler des Leipziger Konservatoriums; derselbe wirkte zuerst als Violinist in Bilses Orchester in Berlin sowie in Baden-Baden und Gebweiler, seit 1863 aber in Zürich, wo er 1865 Dirigent der Abonnementskonzerte, 1868 Kapellmeister des Tonhalle-Orchesters und 1876 Direktor der Züricher Musikschule wurde, auch wiederholt die Leitung von Männergesangvereinen übernahm. Hegar ist durch seine raffiniert effektvollen großen Männerchorgesänge „Totenvolk", „Schlafwandel" u. a. mit Recht sehr bekannt geworden, hat sich aber auch mit anderen Werken als gediegener Tonkünstler dokumentiert (Oratorium „Manasse", Violinkonzert, Gesangsübungen). Sein Bruder Emil Hegar, geboren 3. Januar 1843 zu Basel, 1866 ff. erster Cellist am Gewandhausorchester in Leipzig, mußte eines Nervenleidens wegen dem Cellospiel entsagen und wirkt als Gesanglehrer an der Baseler Musikschule. In Bern steht an der Spitze der Musikschule und des Konzert-

wesens Karl Munzinger, geboren 23. September 1842 zu Balsthal, in Leipzig gebildet („Murtenschlacht“ für Männerchor mit Orchester [preisgekrönt]). Ein Historiograph der neueren Schweizer Musikverhältnisse ist Arthur Niggli, geboren 20. Dezember 1843 zu Aarburg, seit 1875 Stadtschreiber in Aarau, 1891—94 Redakteur der Schweizerischen Musikzeitung („Die Schweizerische Musikgesellschaft“ 1886; „Geschichte des Eidgenössischen Sängervereins“ 1842—92; außerdem viele Essays über nichtschweizerische Tonkünstler in Graf Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge u. a.). Nicht Schweizer von Geburt ist Georg Rauchenecker, geboren 8. März 1844 zu München, wo er durch Theodor Lachner (1798—1877, einen älteren Bruder Franz Lachners), Baumgarten und Walter gebildet wurde; nach längerer Thätigkeit als Violinist und Dirigent in Südfrankreich (Lyon, Aix, Carpentras), übernahm er die Musikdirektorstelle zu Winterthur (Opern „Don Quixote“, Elberfeld 1897, „Sanna“, Koblenz 1898, preisgekrönte Kantate „Niklaus von der Flüe“ 1874, mehrere Streichquartette). Der langjährige Redakteur der „Schweizerischen Musikzeitung“ Gustav Weber, geboren 30. Oktober 1845 zu Münchenbuchsee (Schweiz), gestorben 12. Juni 1887 in Zürich, war Schüler des Leipziger Konservatoriums und Vincenz Lachners in Mannheim, studierte nach kurzer Dirigententhätigkeit in Aarau und Zürich noch 1869—70 unter Tausig in Berlin und war dann seit 1872 Organist, Dirigent der „Harmonie“ und Lehrer an der Musikschule zu Zürich (Symphonische Dichtung „Zur Iliade“, Chorgesänge, Kammermusikwerke [Klavierquartett, Trio, Violinsonate], Klaviersachen). Der namhafteste unter den neueren Schweizer Komponisten ist Hans Huber, geboren 28. Juni 1852 zu Schönewerd bei Olten, Schüler des Leipziger Konservatoriums, nach mehrjähriger Thätigkeit als Privatmusiklehrer im Elsaß Lehrer an der Allgemeinen Musikschule zu Basel, deren Direktor er 1896 als Nachfolger Bagges wurde. Hubers auf Schumannschem und Brahmsschem Boden erwachsenes Kunstschaffen zeigt oft kräftigen Schwung der Phantasie, entbehrt aber konzentrierterer Gestaltung („Tellsymphonie“, mehrere Ouvertüren [„Lustspielouvertüre“], „Römischer Karneval“, Serenade „Sommernächte“, zwei Klavierkonzerte, Violinkonzert, „Pandora“ für Soli, Chor und Orchester, „Aussöhnung“ für Männerchor und Orchester, „Nordseebilder“ für Soli, Männerchor und Orchester,

Suite für Klavier und Violine, Suite für Klavier und Cello, zwei Trios, Trio-Phantasie, Cellosonate, Klavierquintett op. 111, Klaviersonaten zu zwei und vier Händen, Fugen und Präludien für Klavier zu vier Händen, Lieder, Chorlieder u. s. w.).

Obgleich unsere Darstellung wiederholt sich ausführlich mit den Wiener Musikverhältnissen zu beschäftigen gehabt hat, so bleiben doch auch nach Ausscheidung der beiden Meister Brahms und Bruckner, denen wir ein besonderes Kapitel zu widmen haben und der für die neuere Oper bemerkenswerten Komponisten doch noch eine ganze Reihe Namen von gutem Klange nachzutragen. Den speziell in Wien domizilierten ordnen wir sogleich die in anderen Städten Oesterreichs verstreuten bei. Zunächst sind einige Veteranen zu nennen: Leopold Jansa, geboren 23. März 1795 zu Wildenschwert in Böhmen, gestorben 24. Januar 1875 zu Wien, angesehener Violinist, seit 1825 Mitglied des Hoforchesters und 1834 Universitätsmusikdirektor, 1849 aus Wien ausgewiesen, weil er in London in einem Konzert zum Besten der ungarischen Aufständischen mitgewirkt, daher 1849 bis zu seiner Amnestierung als geschätzter Lehrer in London lebend, dann mit Gnadenpension wieder in Wien (zahlreiche gute Violinkompositionen, Streichtrios und Quartette, auch ein Offertorium für Tenor mit Soloviolíne, Chor und Orchester, ein Rondo für zwei Violinen mit Orchester u. s. w.); Josef Dessauer, geboren 28. Mai 1798 in Prag, gestorben 8. Juli 1876 zu Mödling bei Wien, Schüler von Tomaczek und Dionys Weber, kam besonders durch seine Lieder zu Ansehen, schrieb aber auch mehrere Streichquartette, Ouvertüren und Opern („Lidwina" Prag 1836, „Ein Besuch in St. Cyr" Dresden 1838, „Paquita" Wien 1851 u. m.); Franz Krenn, geb. 26. Februar 1816 zu Droß (Niederösterreich), gest. 18. Juli 1897 zu Wien, ein hochachtbarer Vokalkomponist, Schüler J. von Seyfrieds; derselbe bekleidete verschiedene Organistenstellen in Wien, wurde 1862 Kapellmeister der Hofkirche und 1869 Theorielehrer am Konservatorium (Oratorien „Bonifacius", „Die letzten Dinge", 15 Messen, mehrere Requiem, Tedeum und andere Kirchenstücke, auch Orgelkompositionen, Kammermusik, eine Symphonie rc.); Simon Sechter, geboren 11. Oktober 1788 zu Friedberg in Böhmen, gestorben 10. September 1867 in Wien, Hoforganist und seit 1851 Kompositionslehrer am Konservatorium, hochangesehen

als Lehrer, besonders seit Erscheinen seines Werkes „die Grundsätze der musikalischen Komposition“ (3 Bde. 1853—54), aber auch selbst ein fleißiger Komponist (viele Präludien, Fugen u. a. für Orgel, zwei Streichquartette [Nr. II. „Die vier Temperamente“], Oper „Ali hitsch-hatsch“ Wien 1844; nicht gedruckt Messen, Tedeum und andere Kirchenwerke); Gottfried [von] Preyer, geboren 15. März 1807 zu Hausbrunn, Schüler Sechters, 1844—76 Vizehofkapellmeister, 1846 Hoforganist, 1853 bis heute Kapellmeister am Stephansdom, 1844—48 Direktor des Konservatoriums, an dem er seit 1838 unterrichtete (Oratorium „Noah“, Messen, „Hymnen der griechisch-katholischen Kirche“ [drei Teile], auch Orchester- und Kammermusik); Wenzel Heinrich Veit (1806—64) war eigentlich nur Musikfreund (Kreispräsident in Leitmeritz), aber ein vortrefflich geschulter Tonsetzer (Kammermusik, Orchesterwerke, Missa solemnis); Hans Schläger, geboren 5. Dezember 1820 zu Feldkirchen, gestorben 17. Mai 1885 zu Salzburg, Schüler Preyers, 1854 Chormeister des Wiener Männergesangvereins, 1861 in Salzburg als Domkapellmeister und Direktor des Mozarteums (Musikschule und Musikverein mit Mozart-Museum), 1867 mit einer Comtesse Zichy verheiratet, seitdem privatisierend (Messen, Symphonien, symphonisches Tonbild „Waldmeisters Brautfahrt“, preisgekröntes Streichquartett u. a.); Ludwig Rotter, geboren 6. September 1810 zu Wien, gestorben daselbst 5. April 1895, Organist an verschiedenen Wiener Kirchen, 1867 Nachfolger Sechters als Hoforganist und Vizehofkapellmeister, besonders als Kirchenkomponist angesehen (Messen, Tedeum, Requiem, Offertorien ꝛc., auch Orgel- und Klavierwerke); Johann Rufinatscha (1812—93), als Lehrer der Komposition hochgeschätzt, komponierte Orchesterwerke in größerer Zahl (fünf Symphonien, vier Ouvertüren, ein Klavierkonzert u. a.); Johannes Hager (eigentlich Johann Haßlinger von Hassingen), geboren 24. Februar 1822 zu Wien, gestorben daselbst 9. Januar 1898, Hofrat im Ministerium des Aeußeren, ein wohlgeschulter Komponist klassischer Tendenz (Oratorium „Johannes der Täufer“, Opern „Jolantha“ Wien 1849 und „Marfa“ das. 1886, viele Kammermusik); Leopold Alexander Zellner, geboren 23. September 1823 zu Agram, gestorben 24. November 1894 zu Wien, war Beamter der Militärintendantur, ging aber 1849 zur Musik über und wurde 1868

Nachfolger Sechters als Theorielehrer am Konservatorium, bald darauf aber Sekretär der Gesellschaft der Musikfreunde, worauf er die Lehrerstelle aufgab und nur Vorlesungen über Akustik und Orgelbau am Konservatorium hielt (herausgegeben 1892 und 1893). Zellner leitete 1859—66 historische Konzerte und redigierte 1855 bis 1858 eine Zeitschrift „Blätter für Musik". Als Komponist zeigte er sich nur mit Chorliedern, Klaviersachen und Stücken für Cello. Ein seinem Vaterlande untreu gewordener Italiener ist Carlo Emanuele di Barbieri, geboren 20. Oktober 1822 zu Genua, gestorben 29. September 1867 in Pest, ein Schüler Mercadantes, zuerst Kapellmeister italienischer Bühnen, 1845 aber am Kärnthnerthortheater in Wien, 1847 am Königstädtschen Theater in Berlin, dann in Hamburg, Rio de Janeiro, wieder in Wien, zuletzt in Pest (Opern „Cristoforo Colombo" Berlin 1848, „Nisida" Hamburg 1852, „Perdita" [„Ein Wintermärchen"] Prag 1865, Operetten, Ballette, Possen). Julius Zellner, geboren 1832 zu Wien, gestorben 28. Juli 1900 zu Mürzzuschlag in Steiermark, schlug zuerst einen kaufmännischen Beruf ein und ging erst 1851 zur Musik über (Chorwerke „Im Hochgebirge", Kammermusikwerke, symphonische Dichtung „Die schöne Melusine", Symphonien E-dur und Es-dur, Lieder, Klaviersachen). Johann Herbeck, geboren 25. Dezember 1831 zu Wien, gestorben 28. Oktober 1877 daselbst, Schüler Rotters, wurde 1856 Chormeister des Wiener Männergesangvereins, 1859 Dirigent der Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, 1866 erster Hofkapellmeister, 1869 auch Hofopernkapellmeister und 1870 Direktor der Hofoper, trat aber 1875 zufolge von Intriguen von allen Hofämtern zurück und übernahm wieder die Gesellschaftskonzerte (viele Chorlieder, besonders für Männerchor, auch solche mit Orchester, Symphonien [Nr. IV mit Orgel], Symphonische Variationen, „Tanzmoment" [Suite] für Orchester, Messen u. a.). Karl Mayrberger, geboren 9. Juni 1828 zu Wien, gestorben 23. September 1881 zu Preßburg, Schüler G. Preyers, war Professor der Musik an der Staatspräparandie zu Preßburg, angesehen nicht nur als Theoretiker („Lehrbuch der Musikalischen Harmonik" [nur 1. Teil 1878], „Die Harmonik Richard Wagners" 1883), sondern auch als Komponist (Männerchöre, Oper „Melusine" Preßburg 1876, Opernburleske

„Die Entführung der Prinzessin Europa“ 1868, Musik zu Öhlschlägers „Yrsa“). Ein Komponist von bestechendem Glanze, doch ohne Tiefe der Empfindung ist Karl Goldmark, geb. 18. Mai 1830 zu Keszthely in Ungarn; derselbe studierte unter Jansa und am Konservatorium, bis dasselbe 1848 wegen der politischen Unruhen geschlossen wurde (bis 1851). Die Orchesterkompositionen Goldmarks gelangten vorübergehend zu großer Beliebtheit, doch traten sie bald gegen die dezenten und gediegenen Werke Brahms' zurück (Symphonien „Ländliche Hochzeit“ und Es-dur, Ouvertüren „Sakuntala“, „Penthesilea“, „Im Frühling“, „Der gefesselte Prometheus“, „Sappho“; Orchester-Scherzo op. 17, zwei Violinkonzerte). Von den Opern Goldmarks hatte nur die erste („Die Königin von Saba“ Wien 1875) größeren, aber nicht nachhaltigen Erfolg; die späteren („Merlin“ Wien 1886, „Das Heimchen am Herd“ das. 1896 und „Der Kriegsgefangene“ das. 1898) wurden nur mit Reserve aufgenommen. Von sonstigen Kompositionen Goldmarks kamen an die Oeffentlichkeit die Chorwerke „Frühlingsnetz“ für Männerchor, vier Hörner und Klavier, und „Frühlingshymne“ für Altsolo, Chor und Orchester, je ein Klavierquintett, Streichquartett, Klaviertrio, eine Suite für Klavier und Violine und einige Hefte Klavierstücke („Sturm und Drang“ op. 5). Der unter dem anagrammatischen Pseudonym W. A. Remy bekannte ausgezeichnete Lehrer von Busoni, Kienzl, Weingartner u. a., Wilhelm Mayer, ist am 10. Juni 1831 zu Prag geboren und starb am 22. Januar 1898 zu Graz; bis 1862 verfolgte er neben dem musikalischen den juristischen Beruf, trat dann aber aus dem Staatsdienste aus und übernahm die Direktion des Steiermärkischen Musikvereins zu Graz (drei Symphonien, Ouvertüre „Sardanapal“, symphonische Dichtung „Helene“, Phantasie für Orchester, Liederspiele mit Begleitung von zwei Klavieren [Slavisches L.“ und „Oestliche Rosen“]), Konzertoper „Waldfräulein“ u. a. m.). Als Pianist und Komponist machte s. Z. Aufsehen Gustav Satter, geboren 12. Februar 1832 in Wien, der als Knabe schon mancherlei herausgab, seine Bildung in Paris vervollständigte und dann in Amerika reiste. Von 1862 reiste er wieder in Europa und wurde z. B. von Berlioz warm empfohlen. Seinen Wohnsitz hatte er in Wien, Dresden, Hannover, Gothenburg, zuletzt 1868 in Stockholm, worauf sich seine Spur verliert (Symphonien,

symphonisches Tongemälde „Washington", Ouvertüren, Kammermusikwerke). Der ausgezeichnete Organist und Kirchenkomponist Rudolf Bibl, geboren 6. Januar 1832 zu Wien, ein Schüler Sechters, wurde als Organist angestellt 1850 an der Peterskirche, 1859 am Stefansdom, 1863 Hoforganist und 1897 Hofkapellmeister (drei große Messen, eine dgl. a cappella, Requiem, Offertorien zc., Orgelkonzert mit Orchester, Orgelsonaten, Präludien und Fugen für Orgel, auch Klaviersachen u. a.). Schlägers Nachfolger als Direktor des Mozarteums in Salzburg, Otto Bach, geboren 9. Februar 1833 zu Unterwaltersdorf bei Wien, gestorben 3. Juli 1893 in Wien, Schüler Sechters, Marx' und Hauptmanns, schlug zuerst die Karriere des Theaterkapellmeisters ein, ehe er 1868 nach Salzburg berufen wurde, und war seit 1880 Kapellmeister an der Votivkirche zu Wien. Bach hat sich auf allen Gebieten der Komposition versucht, doch ohne nachhaltigen Erfolg (Opern: „Die Liebesprobe" Augsburg 1867, „Lenore" Koburg 1874 u. a., Chorwerk „Der Blumen Rache", ein Requiem, Messen, Tedeum, auch vier Symphonien, eine Ouvertüre „Elektra" u. a.). Ein gediegener Kirchenkomponist (Messen, Orgelwerke) ist Joseph Förster, geboren 22. Februar 1833 zu Osojnitz in Böhmen, Schüler der Prager Organistenschule, Chordirektor und Organist mehrerer Prager Kirchen und Theorielehrer am Konservatorium. Ein fruchtbarer Komponist, besonders auch für die Bühne, ist Giovanni von Zaytz, geboren 1834 zu Fiume, Schüler Lauro Rossis in Mailand, 1862 in Wien, seit 1870 Theaterkapellmeister und Gesanglehrer am Konservatorium zu Agram (14 deutsche Operetten für Wien, 6 kroatische Opern für Agram [die ersten überhaupt], aber auch viele Messen, Chorgesänge und Instrumentalwerke). Julius von Beliczay, geboren 10. August 1835 zu Komorn (Ungarn), gestorben 30. April 1893 in Pest, Schüler Krenns, lebte lange ohne Anstellung wechselnd in Wien und Pest und wurde 1888 Theorielehrer an der Landes-Musikakademie in Pest. Seine Kompositionen zeigen gute Arbeit aber keine Originalität (Ave Maria für Sopran, Chor und Orchester, eine Messe, Antiphonen zc., drei Streichquartette, ein Trio, zwei Symphonien, eine Serenade für Streichorchester, Klavieretüden, Lieder, auch der 1. Teil einer Kompositionslehre). Mauritius Vavrinez, geboren 18. Juli 1858 zu Czegled (Ungarn), Schüler R. Volkmanns, Domkapellmeister

in Pest, komponierte viele größere Vokalwerke (5 Messen, Requiem, Oratorium „Christus", Kantaten „Der Totensee") auch Orchesterwerke. Der langjährige Chormeister des Wiener Männergesangvereins (seit 1869), Eduard Kremser, geboren 10. April 1838 zu Wien, erregte Aufsehen durch seine geschickte Bearbeitung von sechs altniederländischen Volksliedern für Soli, Männerchor und Orchester, welche mehrfach Nachahmung fand. Außer einigen weiteren Männerchören mit Orchester („Altes Weihnachtslied", „Balkanbilder", „Prinz Eugen", „Das Leben ein Tanz", „Soldatenlied", „Im deutschen Geist"), sowie vielen a cappella-Männerchören schrieb Kremser auch mehrere Operetten für Wien. Karl Nawratil, geboren 7. Oktober 1836 zu Wien, höherer Eisenbahnbeamter in Wien, aber in der Musik Schüler Nottebohms und selbst ein geschätzter Musiklehret (Lehrer von Ed. Schütt und Ant. Rückauf), veröffentlichte eine Reihe guter Kammermusikwerke, schrieb auch Orchesterwerke, eine Messe, Psalm 30 für Soli, Chor und Orchester u. a.). Josef Labor, geb. 29. Juni 1842 zu Horowitz (Böhmen), Schüler des Wiener Konservatoriums, geschätzter Pianist, wurde auf seinen Reisen Hofpianist des Königs von Hannover und lebt seit 1866 in Wien, wo er sich zum Orgelvirtuosen umbildete (Komponist von Kammermusikwerken [Klavierquintett, Violinsonate, Trio], Orgelwerken, kirchlichen und weltlichen Chorgesängen). Johann Nepomuk Fuchs, geboren 5. Mai 1842 zu Frauenthal in Steiermark, gestorben 5. Oktober 1899 zu Vöslau, Schüler Sechters, schlug die Laufbahn des Theaterkapellmeisters ein (zu Preßburg u. a., Köln, Hamburg, Leipzig) und wurde 1880 an die Wiener Hofoper gezogen, 1888 Kompositionslehrer am Konservatorium, 1893 Direktor der Anstalt, 1894 auch k. k. Vizehofkapellmeister. Mit eigenen Kompositionen hielt Fuchs zurück (Oper „Zingara" Brünn 1872), dagegen hat er sich durch Uminstrumentierungen und Neuinscenierungen älterer Opern verdient gemacht (Händels „Almira", Schuberts „Alfonso und Estrella", Glucks „Der betrogene Kadi" und „Maienkönigin"). Sein Bruder ist Robert Fuchs, geboren 15. Februar 1847 zu Frauenthal, Schüler und alsdann Lehrer am Wiener Konservatorium, ein sehr bemerkenswerter Komponist (Messe F-dur, Ouvertüre „Des Meeres und der Liebe Wellen", zwei Symphonien, vier Orchesterserenaden, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder).

Der naive Sänger des Kärnthner Volkslieds, Thomas Koschat, geboren 8. August 1845 zu Viktring bei Klagenfurt, begann seine musikalische Laufbahn als Chorist der Hofoper, wurde 1874 Domsänger und 1878 Mitglied der Hofsängerkapelle. Außer einer Menge Männerquartette im Kärnthner Dialekt (auch mehrere Bändchen Gedichte in Kärnthner Mundart ohne Musik) schrieb Koschat auch ein Liederspiel „Am Wörther See". Sigismund Bachrich, geboren 23. Januar 1841 zu Zsambokreth (Ungarn), Violinist, Schüler Böhms, trat nach vergeblichen Versuchen, sich in Paris eine Stellung zu gründen, als Bratschist in J. Hellmesbergers Quartett, aus dem er später in das Roséquartett überging (Arnold Josef Rosé, geb. 24. Oktober 1863 zu Jassy, seit 1881 Konzertmeister im Wiener Hoforchester); gleichzeitig wurde er Mitglied des Hoforchesters und Lehrer am Konservatorium. 1899 verlegte er seinen Wohnsitz nach Köln, wohin seine Tochter Cécile als Sängerin engagiert wurde (Opern „Muzzedin" Wien 1883, „Heini von Steier" daselbst 1884, drei Operetten [„Der Fuchsmajor" 1889], Ballett „Sakuntala", auch Kammermusikwerke und Lieder). Josef Pembaur, geboren 23. Mai 1848 zu Innsbruck, Schüler des Wiener und Münchener Konservatoriums, ist seit 1875 Direktor des Musikvereins und der steiermärkischen Musikschule zu Innsbruck, sehr geschätzt als Liederkomponist (auch Werke für Männerchor und Orchester: „Gott der Weltenschöpfer" und „Die Wettertanne"; für Soli, gemischten Chor und Orchester: „Bilder aus dem Leben Walthers von der Vogelweide"; Messen, Symphonie „In Tirol", eine Oper „Zigeunerliebe" Innsbruck 1898, instruktive Klavierwerke u. s. w.). Adalbert von Goldschmidt, geboren 5. Mai 1848 in Wien, Schüler des Wiener Konservatoriums und dauernd in Wien domiziliert, wurde als Komponist bemerkt mit dem Chorwerke „Die sieben Todsünden" (Text von Rob. Hamerling), mehreren Opern („Helianthus" Leipzig 1884, Operette „Die fromme Helene" Hamburg 1887) und Liedern. Richard Heuberger, geboren 18. Juni 1850 zu Graz, Schüler W. Mayers, war bereits Ingenieur, als er sich definitiv für den musikalischen Beruf entschied; 1876 übernahm er die Leitung des Akademischen Gesangvereins in Wien und 1878 die der Wiener Singakademie, legte beide aber 1881 nieder und ist seitdem als Musikreferent thätig. Heuberger zählt zu den

besten der jüngeren Wiener Komponisten (Nachtmusik für Orchester, Variationen für Orchester [Thema von Schubert], Orchestersuite D-dur, Ouvertüre zu Byrons „Kain“, Symphonie, Gesänge für gemischten Chor und Orchester [aus Rückerts „Liebesfrühling“] und Soli, Männerchor und Orchester [aus „Des Knaben Wunderhorn“], Opern: „Abenteuer einer Neujahrsnacht“ Leipzig 1886, „Manuel Venegas“ daselbst 1889, „Mirjam“ Wien 1894, auch zwei Operetten und zwei Ballette („Struwwelpeter“ Dresden 1897]). Max Josef Beer, geboren 25. August 1851 zu Wien, Schüler Otto Dessoffs (der 1860—75 in Wien Hofopernkapellmeister, Dirigent der Philharmonischen Konzerte und Lehrer am Konservatorium war), verfolgte neben seinen Musikstudien die juristische Karriere und ist Rechnungsrat in der k. k. Statthalterei (Oper „Der Streik der Schmiede“ Augsburg 1897; Chorwerk mit Soli und Orchester „Der wilde Jäger“, preisgekrönte Parodieoperette „Das Stelldichein auf der Pfahlbrücke“, Männerchöre, viele Charakterstücke für Klavier [„Eichendorffiana“, „Haidebilder“, „Was sich der Wald erzählt“ u. a.]). Als Liederkomponist sehr beachtenswert ist Adolf Wallnöfer, geboren 26. April 1854 zu Wien, Schüler Krenns, Dessoffs und des als Liederkomponist und Gesanglehrer angesehenen Victor von Rokitansky (1836—96), ursprünglich als Konzertsänger Baritonist, später als Bühnensänger Tenorist zu Olmütz, an Angelo Neumanns wanderndem Wagnertheater (1882) und (unter Neumann) in Bremen und Prag, 1895 Theaterdirektor in Stettin, seitdem auf Gastspielen in Amerika, Rußland u. s. w. (Chorwerke „Die Grenzen der Menschheit“, „Gersprenz“, „Der Blumen Rache“, Balladen „Graf Eberstein“, „Der Vogt von Tenneberg“, „Schön Rotraut“, Oper „Eddystone“ Prag 1889). Auch Anton Rückauf, geboren 13. März 1855 zu Prag, Schüler von Proksch in Prag sowie von Nottebohm und Nawratil in Wien, wo er dauernd sein Domizil aufschlug, zählt zu den durchgebildetsten Liederkomponisten der Gegenwart („Balladen“, „Minnelieder Wathers von der Vogelweide“, „Zigeunerlieder“, Duette, Chorlieder mit und ohne Begleitung, auch einige Kammermusikwerke und Klavierstücke, und eine Oper „Die Rosenthalerin“ Dresden 1897). Hans Rößler, geboren 1. Januar 1853 zu Waldeck im Fichtelgebirge, Schüler Rheinbergers und 1877 Lehrer am Dresdener Konservatorium und Dirigent der Dresdener

Liedertafel, 1881 Kapellmeister am Stadttheater in Köln, seit 1882 Lehrer an der Landes-Musikakademie zu Pest, ist ein Komponist ernster Richtung (ein 16stimmiger, vom Wiener Tonkünstlerverein preisgekrönter Psalm, zwei weitere Psalmen, eine Messe für Frauenstimmen und Orgel, Chorwerk mit Soli, Orgel und Orchester „Sylvesterglocken", eine Symphonie, symphonische Variationen für Orchester, Violinkonzert, zwei Streichquartette, je ein Streichquintett und -Sextett, je eine Violin- und Cellosonate u. s. w.). Auch der zu Wien lebende Fürst Heinrich XXIV. Reuß-Köstritz, geboren 8. Dezember 1855 zu Trebschen (Brandenburg), Schüler seines Vaters, des Fürsten Heinrich IV. Reuß-Köstritz (1821—93), der gleichfalls ein gediegener Tonsetzer war, muß hier mit Ehren genannt werden (eine Messe, drei Symphonien, zwei Streichquartette, zwei Streichquintette, ein Streichsextett u. a.). Ein Schüler Anton Bruckners ist Franz Marschner, geboren 26. März 1855 zu Leitmeritz in Böhmen, seit 1886 Musiklehrer an der Lehrerinnenbildungsanstalt zu Wien („Sturmesmythe" für gemischten Chor und Klavier, Violinsonate, ein Schriftchen über den Anschlag beim Klavierspiel 1888 und „Die Grundfragen der Aesthetik im Licht der immanenten Philosophie" 1899). Raoul Mader, geboren 25. Juli 1856 zu Preßburg, Schüler des Wiener Konservatoriums, zuerst Korrepetitor an der Wiener Hofoper, Lehrer am Konservatorium und Chormeister des Akademischen Gesangvereins, wurde 1895 Opernkapellmeister in Pest (Oper „Die Flüchtlinge"). In die Ehrenstellung des Direktors des Wiener Konservatoriums avancierte nach J. N. Fuchs' Tode (1899) Richard von Perger, geboren 10. Januar 1854 zu Wien, Schüler des Wiener Konservatoriums, 1890 Gernsheims Nachfolger als Direktor der Institute des Rotterdamer Tonkünstlervereins, 1895 Dirigent der Wiener Gesellschaftskonzerte, 1897 auch Dirigent des Wiener Männergesangvereins (komische Oper „Der Richter von Granada" Köln 1889, Singspiel „Die vierzehn Nothelfer" Wien 1891, Serenade für Cello und Streichorchester, Trioserenade, Streichquartett A-dur). Zu den österreichischen Tonkünstlern zählt fortan auch Traugott Ochs, geboren 19. Oktober 1854 zu Altenfeld in Schwarzburg, Schüler Kiels, früher als Lehrer und Dirigent thätig in Neuzelle, Wismar und Guben, seit 1899 Direktor des Musikvereins und der Musikschule zu Brünn („Deutsches Aufgebot" für

Männerchor und Orchester, Requiem, Chorgesangschule für Männerstimmen u. a.). Eduard Schütt, geboren 22. Oktober 1856 zu Petersburg, Schüler des dortigen und des Leipziger Konservatoriums, tüchtiger Pianist, Dirigent des akademischen Wagnervereins in Wien, wo er seit 1879 lebt, veröffentlichte gute Kammermusikwerke (Klavierquartette, Trios), auch eine Serenade für Streichorchester, Variationen für zwei Klaviere, ein Klavierkonzert u. s. f. In Pest gebildet und auch dort wirkend ist Julius J. Major, geboren 13. Dezember 1859 zu Kaschau, Leiter eines eigenen Damenchorvereins (1894) und einer Musikschule (Serenade für Streichorchester, Klavierkonzert, Ungarische Sonate, Trios, Violinsonaten, Frauenchöre u. s. w.). Sehr in den Vordergrund trat in den letzten Jahren Gustav Mahler, geboren 7. Juli 1860 zu Kalischt in Böhmen, Schüler des Wiener Konservatoriums (Bruckner), Theaterkapellmeister zu Hall, Laibach, Olmütz, Vereinsdirigent in Kassel, 1885 Kapellmeister am deutschen Theater zu Prag, wo er mit der Aufführung von Bruckners Symphonien vorging, 1887 am Leipziger Stadttheater, 1888 Operndirektor in Pest, 1891 erster Kapellmeister am Hamburger Stadttheater, 1897 Hofopernkapellmeister in Wien und bald darauf Direktor der Oper. Mahler ist als Instrumentalkomponist ein energischer Vertreter der durch A. Bruckner eingeschlagenen Richtung (Ueberführung des Wagnerschen Stils auf das Gebiet der absoluten Musik). Die drei Symphonien Mahlers (D-dur 1891, C-moll 1895, F-dur [Programm-Symphonie] 1896) wurden mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft und Kunst in Böhmen herausgegeben. Von sonstigen Werken Mahlers sind zu nennen ein Chorwerk „Das klagende Lied", „Humoresken" für Orchester, ein Märchenspiel „Rübezahl", Lieder und eine Anzahl Jugendwerke (Kammermusik, Oper „Die Argonauten"). Wenn auch zweifellos von der Bruckner-Partei Mahlers Bedeutung stark aufgebauscht wird, so ist doch demselben eine große kompositorische Routine nicht abzusprechen. Ein gefälliges, wenn auch nicht die Tiefen aufrüttelndes Talent zeigt Emil Nikolaus von Reznicek, geboren 4. Mai 1861 zu Wien, Schüler Wilhelm Mayers in Graz und des Leipziger Konservatoriums; seine bisherige Laufbahn ist die des Theaterkapellmeisters (in Zürich, Stettin, Berlin, Jena, Bochum) und nach siebenjährigem Zuwarten in Prag (wo er sogar

$2^1/_2$ Jahre Militärkapellmeister war) die des Hofkapellmeisters (in Weimar und 1896—99 in Mannheim). Reznicek schrieb ein Requiem, eine Messe, zwei symphonische Suiten, eine Lustspielouvertüre, ein Streichquartett und vier Opern („Die Jungfrau von Orleans" Prag 1887, „Satanella" daselbst 1888, „Emmerich Fortunat" daselbst 1889 und „Donna Diana" daselbst 1894), von denen aber nur die letztere eine günstige Aufnahme fand und seinen Namen schnell verbreitete. Ein Komponist von eigenartiger Begabung, dessen Schaffen leider durch geistige Umnachtung ein allzu frühes Ende fand, ist Hugo Wolf, geboren 13. März 1860 zu Windischgrätz in Steiermark als Sohn eines Lederhändlers, einige Jahre Schüler des Wiener Konservatoriums, wo er aber mit seinen Lehrern in Konflikt kam, so daß er ausgeschlossen wurde; wohl daraufhin wurden ihm seitens des Vaters die Subsistenzmittel entzogen und Wolf war daher gezwungen, sich auf eigene Faust durchzuschlagen, wirkte in Salzburg als Operettendirigent und anderswo als Chorist, auch zeitweilig als Musikreferent einer untergeordneten Wiener Zeitung, machte sich aber als solcher mißliebig und lebte daher während der Zeit seines Hauptschaffens 1886—91 in äußerster Dürftigkeit in Wien, das er dauernd zum Aufenthalte wählte. Seit 1892 trat er allmählich als Komponist an die Oeffentlichkeit, indem seine Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug" und seine Orchesterbearbeitung der Lieder „Elfenlied" und „Der Feuerreiter" in Wien zur Aufführung kamen. Schnell verbreitete sich nun die Kunde von seinem Talent und es begann die Drucklegung seiner Werke. 1896 wurde zu Mannheim seine vieraktige komische Oper „Der Corregidor" zum erstenmal aufgeführt, die zwar durch allzustarke Instrumentierung die Feinheit der Arbeit beeinträchtigt, aber große Hoffnungen für die Zukunft des Komponisten erweckte. Mitten in der Arbeit an einer neuen Oper „Manuel Venegas" trat plötzlich 1897 die Lähmung seiner geistigen Fähigkeiten ein, welche seine Ueberführung in eine Irrenanstalt nötig machte. Ein imposanter Schatz von ca. 200 Liedern bildet den Schwerpunkt von Wolfs kurzem Schaffen; dieselben erschienen in starken Foliobänden gesammelt: (51) Gedichte von Goethe, (53) Gedichte von Eduard Mörike, „Spanisches Liederbuch" (30 Gedichte von Heyse und Geibel), „Italienisches Liederbuch" (zwei Bde., 46 Gedichte von Heyse), dazu sechs Gedichte von Gottfried

Keller, sowie einige von R. Reinick, Scheffel und J. Kerner; auch ein Chorwerk „Christnacht“ für Solo, Chor und Orchester (Text von Platen) und ein Männerchor „An das Vaterland“. „Hugo Wolf=Vereine“ entstanden in Berlin (1896), Wien (1897) und einigen anderen Städten, um seine Werke schnell zur Anerkennung zu bringen. Wenn auch sein Genie nicht zu völliger Abklärung gelangt ist und besonders das modulatorische Wesen hie und da einen Mangel an innerer Notwendigkeit erkennen läßt, so zählt doch Wolf unzweifelhaft zu den schöpferkräftigsten Naturen unter den neueren Liedkomponisten.

Als jüngsten der Hoffnungen für die Zukunft weckenden österreichischen Tonsetzer verzeichnen wir noch Siegmund von Hausegger, geboren 16. August 1872 zu Graz, den Sohn und Schüler des geistvollen Musikästhetikers Friedrich von Hausegger (geb. 26. April 1837 in Wien, gest. 23. Februar 1899 in Graz, wo er — übrigens in seiner bürgerlichen Stellung Hof- und Gerichtsadvokat — seit 1872 an der Universität Vorlesungen über Geschichte und Theorie der Musik hielt, Verfasser von „Die Musik als Ausdruck“ 1885, „Richard Wagner und Schopenhauer“ 1892, „Vom Jenseits des Künstlers“ 1893, „Die künstlerische Persönlichkeit“ 1897). Schon früh kamen in Graz Kompositionen des jungen Hausegger zur Aufführung (1889 eine Messe, 1893 eine Oper „Helfrid“) und 1896 brachte die Münchener Hofbühne seine Oper „Zinnober“ (nach E. Th. A. Hoffmanns „Klein Zaches“ vom Komponisten selbst bearbeitet). Diese Oper und Lieder erschienen im Druck. Andere Werke (eine Symphonie, ein Klavierquartett, Chorgesänge) harren der Veröffentlichung. Hausegger, der schon 1896—97 als Volontär an der Grazer Oper dirigierte, wurde 1899 Dirigent des Münchener Kaimorchesters, nachdem durch dasselbe seine „Dionysische Phantasie“ für Orchester unter seiner Leitung mit Erfolg aufgeführt worden war.

§ 6. Die deutsche Oper nach Wagner.

Das Auftreten eines gewaltigen Genies, welches einen Kunstzweig plötzlich schnell zu glänzender Blüte entwickelt und durch Aufstellung neuer Kriterien ältere Anschauungen ins Wanken bringt,

wird stets nach zwei Seiten hin eine starke Wirkung ausüben, einerseits wird es begeisterungsfähige Jünger zur Nachahmung, zum Mitstreben in der neuen Richtung anspornen, andererseits aber die Vertreter der Prinzipien, welche es aus dem Felde geschlagen, von der Weiterarbeit abschrecken und die Produktion hemmen. Ob die eine oder die andere Wirkung überwiegt, hängt in erster Linie von der Größe seiner Leistungen ab; ist dieselbe überwältigend, so wird die hemmende Wirkung zunächst durchaus überwiegen, da selbst stärker begabte Naturen dem Versuche aus dem Wege gehen, ihre Kräfte mit denen des Großmeisters zu messen und sich vielmehr anderen Gebieten, anderen Formen zuwenden. Diese hemmende Wirkung trat deutlich hervor, nachdem Beethoven die großen Formen der Instrumentalmusik in beispielloser Weise gesteigert und mit hochbedeutendem Inhalte erfüllt hatte; ein plötzlicher, fast gänzlicher Stillstand der Komposition von Klaviersonaten, auch eine starke Abnahme der Produktion von größeren Orchesterwerken und Streichquartetten war die nächste Folge, und nur die Komposition von Ensemblewerken für Klavier und Streichinstrumente schien noch Erfolg zu versprechen, da dieselbe erst durch Beethoven von den letzten Schlacken der Generalbaßperiode gereinigt und nur in einer beschränkten Anzahl von Typen ausgebildet worden war. Um so üppiger entwickelte sich aber dafür die Litteratur der Genrestücke aller Art. Erst nachdem durch die Romantiker ganz neue Gesichtspunkte für die Orchesterbehandlung (Kolorismus, Ausführung eines poetischen Programms) zu bewußter Verwendbarkeit ausgebildet worden, wagten sich die Komponisten auch wieder häufiger an die größeren Formen. Eine ganz ähnliche Wirkung haben die dramatisch-musikalischen Großthaten Richard Wagners auf die Bühnenkomponisten ausgeübt; nur wurde hier ein gänzliches Stagnieren der anderweiten Produktion verhütet durch das Verlangen der Theaterdirektionen nach zugkräftigen Novitäten und durch den Anreiz der wenn auch noch so geringen Aussicht auf den großen pekuniären Gewinn, den ein wirklicher Erfolg, wenn auch nur ein wenige Jahre währender, bedeutet. Solange Wagners Bühnenwerke erst noch ihre Existenzberechtigung zu erweisen hatten und im schweren Kampfe gegen mächtige, sich ihm entgegenstemmende Interessen heterogenster Art sich nur langsam jeden Schritt breit Boden eroberten, war von

dieser niederschmetternden Wirkung zwar noch nicht zu sprechen; wenigstens brauchte die Welt Zeit, um zu begreifen, weshalb fähige Komponisten sich der Bühne fernhielten. Aber als nach 1864 Wagners Kunstwerke sich auf allen größeren deutschen Bühnen einbürgerten und das große Publikum auch von den Gartenmusiken und Platzmusiken der Militärmusikkorps immer mehr Wagner verlangte, als die bewährten alten Opern aus dem Anfange des Jahrhunderts eine nach der anderen in den Schränken der Theaterbibliotheken verschwanden, weil das Publikum sie nicht mehr hören wollte, als die Versuche der Direktoren, mit neuen Werken im alten Stil immer regelmäßiger zu kostspieligen Experimenten wurden, zu denen sie bald die Lust verloren, mehrte sich schnell die Zahl der Komponisten, welche es vorzogen, sich anderen Aufgaben zuzuwenden, und nicht Jahre mühevoller Arbeit an einen zweifelhaften succès d'éstime zu wagen. Das erfreuliche Ergebnis dieser Beschränkung war vor allem eine stärkere Wiederhinwendung zur Pflege der Orchester- und Kammermusik, sowie der großen und kleinen Formen der Vokalmusik für den Konzertsaal. Diese Wirkung ist nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande zu beobachten. Dennoch hat es aber an neuen Opernversuchen keineswegs gefehlt. Hatte doch Wagner durch die Beschränkung auf den großen Stil — dem doch selbst in den Meistersingern das komische Element nur als Folie dient — und weiter durch die Spezialisierung des Stoffkreises seiner Musikdramen für eine ganze Reihe von Operntypen freie Bahn gelassen, ja durch Verdrängung älterer Werke sogar anscheinend freie Bahn gemacht. Dazu kam noch, daß Wagners Musikdramen und selbst seine ersten Opern für kleinere Bühnen dauernd unmöglich blieben, weil sie zu große Anforderungen sowohl bezüglich der Ausstattung als der ausführenden musikalischen Kräfte (Sänger und Orchester) stellten. Deshalb nahm wenigstens die Komposition von Opern bescheidener Ambition zunächst ihren Fortgang und die jüngeren Kräfte versuchten sich zunächst auf dem von Wagner frei gelassenen Gebiete der Spieloper; aber allmählich wagten sie sich auch an das Ringen um Lorbern auf Wagners eigenstem Felde. Wir wollen hier nicht abermals die Namen aller derer zusammentragen, welche neben tüchtigen Arbeiten auf anderen Gebieten auch längst der Vergessenheit anheimgefallene Versuche gemacht haben, auf der Bühne Fuß

zu fassen; unsere biographischen Skizzen in den vorausgehenden Paragraphen und Kapiteln haben auch nach dieser Seite das nötigste angemerkt. Teils war es Mangel an Urteil über die Tragweite der von Wagner vertretenen Ideen, teils Täuschung über die Kraft der eigenen Begabung, was diesen Komponisten den Mut gab, sich mit großen Bühnenkompositionen herauszuwagen, in den meisten Fällen genügte schon die geringwertige Beschaffenheit der ihnen zur Verfügung stehenden Textdichtungen, einen größeren Erfolg auszuschließen. Wenn dennoch manche Opern von zweifelhaftem Kunstwerte vorübergehend Erfolge errungen haben, welche geeignet waren, das Urteil zu verwirren, so hatte das umgekehrt gewöhnlich seinen Grund in der Wahl der Sujets. Der Sinn der Deutschen für das Romantische, für Sagen- und Märchenstoffe, der den ersten Romantikern ihren Ruhm verschaffte, hat auch neben und nach Wagner seinen Reiz nicht verloren und noch manchem Komponisten Lorbern und Gold eingebracht, auch wenn dieselben sich kompositorisch im alten Geleise hielten. Die Komponisten romantischer Opern vorwagnerscher Art sind nicht so schnell ausgestorben; den vielen bereits genannten haben wir noch einige nachzutragen. Theodor Hentschel, geboren 28. März 1830 zu Schirgiswalde (Sachsen), gestorben 19. Dezember 1892 in Hamburg, der langjährige Bremer Kapellmeister (1860—90) gehört hieher („Die Braut von Lusignan“ Bremen 1875, „Lanzelot“ das. 1878 und „Des Königs Schwert“ 1890); auch August Langert, geboren 26. Nov. 1836 in Koburg, nach einem bewegten Dasein als Theaterkapellmeister ꝛc. 1873—97 Hofkapellmeister in Koburg („Die Jungfrau von Orleans“ Koburg 1860, „Des Sängers Fluch“ das. 1863, „Die Fabier“ das. 1866, „Dornröschen“ Leipzig 1871, „Jean Cavalier“ Koburg 1880, „Die Kamisarden“ das. 1887); und der Mannheimer Hofkapellmeister Ferdinand Langer, geboren 21. Januar 1839 zu Leimen bei Hannover („Die gefährliche Nachbarschaft“ Mannheim 1868, „Dornröschen“ das. 1873, „Aschenbrödel“ das. 1878, „Murillo“ das. 1887, „Der Pfeifer vom Haardt“ Stuttgart 1894). Die nachhaltigsten Erfolge errang von den Komponisten dieser Gruppe Viktor E. Neßler, geboren 28. Januar 1841 zu Baldenheim im Elsaß, gestorben 28. Mai 1890 in Straßburg, längere Zeit Chordirektor am Leipziger Stadttheater und Dirigent des Sängerkreis,

Komponist zahlreicher (auch komischer) Männerchöre, auch größerer Chorwerke („Der Blumen Rache“ für Soli, Chor und Orchester, „Sängers Frühlingsgruß“ für Männerdoppelchor, Cyklus „Von der Wiege bis zum Grabe“ für Soli, Chor und Klavier), von dessen Opern (in Leipzig: „Dornröschens Brautfahrt“ 1867, „Irmingard“ 1876, „Der Rattenfänger von Hameln“ 1879, „Der wilde Jäger“ 1881, „Der Trompeter von Säkkingen“ 1884 und „Otto der Schütz“ 1886; in München: „Die Rose von Straßburg“ 1890) der „Trompeter“ durch einige sentimentale Lieder eine starke Popularität erlangte. Ganz zu den deutschen Komponisten zu rechnen ist der von Servais in Brüssel gebildete Cellist Jules de Swert, geboren 15. August 1843 zu Löwen, gestorben 24. Februar 1891 zu Ostende, der als Solocellist in Düsseldorf, Weimar und Berlin wirkte, 1873—88 in Wiesbaden sein Domizil hatte und nur seit 1888 Lehrer am Genter und Brügger Konservatorium und Direktor einer Musikschule in Ostende war (Opern: „Die Albigenser“ Wiesbaden 1878, „Graf Hammerstein“ Mainz 1884, Symphonie „Nordseefahrt“, drei Cellokonzerte u. s. w.); auch der aus Holland stammende Willem de Haan ist gänzlich in Deutschland akklimatisiert, geboren 24. September 1849 zu Rotterdam, Schüler des Leipziger Konservatoriums; derselbe war seit 1873 Vereinsdirigent in Bingen und weiterhin in Darmstadt, und ist seit 1878 Hofkapellmeister in letzterer Stadt (Opern „Die Kaiserstochter“ Darmstadt 1885, „Die Inkasöhne“ das. 1895; Chorwerke für Soli, Männerchor und Orchester: „Der Königssohn“, „Das Grab im Busento“, für gemischten Chor, Soli und Orchester „Harpa“, Lieder u. s. w.). Ein Komponist von ausgesprochener Individualität, der leider zufolge von Kränklichkeit nicht zu voller Entfaltung kam, ist Hermann Götz, geboren 7. Dezember 1840 zu Königsberg i. Pr., gestorben 3. Dezember 1876 zu Hottingen bei Zürich, Schüler Louis Köhlers und des Sternschen Konservatoriums in Berlin, 1863 Organist in Winterthur, seit 1870 (wegen eines Brustleidens) ohne Anstellung nur seiner Gesundheit lebend. Die wenigen Werke Götz' weisen demselben doch eine hervortretende Stelle in der Nachbarschaft der letzten Romantiker an und stellen ihn als ebenbürtig neben Männer wie Jensen und Rubinstein. Götz' Stärke liegt im Lyrischen, trotz eines zunächst auffallenden Schwungs seiner Ideen, welcher einer dramatischen Gestaltung in großen Zügen eher hinderlich als

förderſam iſt. Von ſeinen beiden Opern. „Der Widerſpenſtigen Zähmung“ (Mannheim 1874) und „Francesca da Rimini“ (beendet von E. Frank, daſ. 1877) gehört beſonders die erſtere zu den bedeutſamſten Erſcheinungen auf dem Gebiete der Opernkompoſition neben Wagner, von dem ſie durchaus unabhängig iſt, trotz des weichen Grundtons von Götz' Talent die beſte Leiſtung der letzten Jahrzehnte auf dem Gebiete der komiſchen Oper. Außer den beiden Opern hinterließ Götz nur einige Kompoſitionen für Chor und Orcheſter (Schillers „Nänie“, Pſalm 137 [Sopranſolo], „Es liegt ſo abendſtill der See“ [mit Tenorſolo]), eine Symphonie F-dur, eine „Frühlingsouvertüre“, ein Klavierkonzert, ein Violinkonzert, wenige Kammermuſikwerke (Klavierquintett mit Kontrabaß, Trio, Streichquartett, Klavierſonate zu 4 Händen) und zwei Hefte warm empfundener Lieder und einige Klavierſachen. Außer A. Rubinſtein (S. 512), K. Goldmark (S. 634), Fr. von Holſtein (S. 597), Edm. Kretſchmer (S. 607), H. Hofmann (S. 570) iſt aus der Reihe der abſeits von Wagners Bahnen wandelnden Opernkomponiſten Ignaz Brüll hervorzuheben, geboren 7. November 1846 zu Proßnitz in Mähren, deſſen Oper „Das goldene Kreuz“ (Berlin 1875) längere Zeit lebhaft intereſſiert hat. Brüll iſt Schüler von Joh. Rufinatſcha und O. Deſſoff und lebt als Lehrer und Mitdirektor der Horakſchen Schulen in Wien. Außer einer Reihe weiterer, minder einſchlagender Opern („Die Bettler von Samarkand“ Wien 1864, „Der Landfriede“ daſ. 1877, „Bianca“ Dresden 1879, „Königin Marietta“ München 1883, „Das ſteinerne Herz“ Prag 1888, „Gringoire“ München 1892, „Schach dem König“ München 1893, „Gloria“ Hamburg 1896, „Der Huſar“ Wien 1898) und einem Ballett „Champagnermärchen“ hat Brüll viele Orcheſterwerke (eine Symphonie, vier Suiten, Ouvertüren „Macbeth“ und „Im Walde“, ein Violinkonzert, zwei Klavierkonzerte und eine Rhapſodie mit Orcheſter), ſowie Kammermuſik, Klavierſachen und Lieder geſchrieben. Brüll zählt zu den routinierteſten Komponiſten der Gegenwart; doch fehlt es ihm an Tiefe der Ideen und Hoheit ſeiner Ziele. Von jüngeren Komponiſten ſeien hier noch angeſchloſſen Franz Curti, geboren 16. November 1854 in Kaſſel, geſtorben 6. Februar 1898 in Dresden, ein Schüler Edm. Kretſchmers und Schulz-Beuthens (Opern „Hertha“ Altenburg 1887, „Reinhardt von Uſenau“ daſ.

1888, „Das Rösli vom Sentis“ Zürich 1898 und die Einakter „Erlöst“ und „Lili Tsee“ Mannheim 1894 und 1896; Musik zu Kirchbachs „Die letzten Menschen“, Chorwerk „Die Gletscherjungfrau“ und Männerchöre); Bogumil Zepler, geboren 6. Mai 1858 zu Breslau, Schüler H. Urbans in Berlin („Der Vicomte von Letorières“ Hamburg 1899, der Einakter „Die Brautschau zu Hira“ und „Cavalleria Berolina“, eine Parodie auf Mascagnis „Cavalleria rusticana“), und Johannes Döbber, geboren 28. März 1866 zu Berlin, ein Schüler des Sternschen Konservatoriums („Die Rose von Genzano“ Gotha 1895, „Die Grille“ Leipzig 1897). Die auffallende Häufigkeit einaktiger Opern in dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts wurde veranlaßt durch den sensationellen Erfolg von P. Mascagnis ebengenannter Oper und weiter gesteigert durch ein 1893 erlassenes Preisausschreiben des selbst als Opernkomponist mehrfach hervorgetretenen Herzogs Ernst II. [IV.] von Sachsen-Koburg-Gotha (1818—93 „Zayre“ 1846, „Toni“ 1848, „Santa Chiara“ 1854, „Casilda“ 1855, „Diana von Solange“ 1858, Operetten: „Der Schuster von Straßburg“ Wien 1871 und „Alpenrosen“ Hamburg 1873). Doch sind einzelne Operneinakter auch vorher nachweisbar, so O. Goldschmidts „Ruth“ 1869, Reineckes „Ein Abenteuer Händels“ 1874, Rubinsteins „Sulamith“ und „Unter Räubern“ 1883 ꝛc.). Daß aber in der Hinwendung auf das kleine Genre der Opernkomposition eine der natürlichen Folgeerscheinungen der gewaltigen Erweiterung der Dimensionen der Bühnenwerke durch Wagner zu sehen ist, eine Reaktion auf die niederdrückende Wirkung seiner Riesenwerke, steht wohl außer Zweifel. Zu den von Wagner zu neuen Bestrebungen angeregten Komponisten ist schon Joseph Huber zu rechnen (S. 442).

Von den stärker von Wagner beeinflußten Komponisten, mit denen die Wagnerische Schule ihren Anfang nimmt, haben wir Peter Cornelius (S. 439) und Alexander Ritter (S. 440) bereits besprochen. Ihnen ist zunächst anzuschließen Wendelin Weißheimer, geb. 26. Februar 1838 zu Osthofen am Rhein, den wir als einen der Helfer Wagners in pekuniären Notlagen kennen lernten, Komponist der Opern „Theodor Körner“ (München 1872) und „Meister Martin und seine Gesellen“ (Karlsruhe 1875 u. a. a. O.), der Ballade „Das Grab im Busento“ für Baßsolo, Männerchor und

Orchester u. a., dessen Talent aber nicht stark genug war, um Wagner in mehr als in Aeußerlichkeiten folgen zu können. Leider ist es mit weitaus der Mehrzahl der Wagner Nachstrebenden nicht viel besser bestellt, auch mit den beiden sogar gleich Wagner eigene „Festspielhäuser" zur Aufführung ihrer Musikdramen ambitionierenden, neben dem Bayreuther Meister zu gar kleinen Größen zusammenschrumpfenden Dichterkomponisten August Bunzert und Cyrill Kistler. August Bungert, geb. 14. März 1846 zu Mühlheim a. d. Ruhr, Schüler des Kölner Konservatoriums und nach mehrjähriger Dirigententhätigkeit in Kreuznach noch Kiels in Berlin, wurde zuerst bekannt durch sein 1878 bei der Konkurrenz des Florentiner Quartetts (Jean Becker) preisgekröntes Klavierquartett op. 18, sowie durch Lieder, besonders solche auf Texte der Königin Elisabeth von Rumänien (Pseudonym Carmen Sylva), deren spezielle Protektion er damit gewann. Als Opernkomponist trat er zuerst auf mit der komischen Oper „Die Studenten von Salamanka" (Leipzig 1884); seine große Tetralogie à la Wagner führte den Titel „Homerische Welt"; da das für Godesberg geplante Festspielhaus einstweilen noch ein Luftschloß ist, so gelangte zuerst 1896 der vierte Teil „Odysseus' Heimkehr" in Dresden und 1898 als der erste „Kirke" daselbst zur Aufführung; dieselben haben nur wenig Hoffnung zu wecken vermocht, daß Bungert berufen ist, Wagners Erbe anzutreten. Von sonstigen Kompositionen Bungerts sind eine Ouvertüre „Tasso", symphonische Dichtungen „Auf der Wartburg" und „Das hohe Lied der Liebe" mit Orchester zu verzeichnen, auch ist Bungert als Dichter ohne Musik mit einem Drama „Hutten und Sickingen" aufgetreten. Cyrill Kistler ist am 12. März 1848 zu Großaitingen bei Augsburg geboren und war zuerst Schullehrer, machte dann aber Musikstudien am Münchener Konservatorium, war 1873—85 Theorielehrer am Konservatorium zu Sondershausen und lebt seitdem als Komponist in Kissingen. Seine bis jetzt bekannt gewordenen Opern „Kunihild" (Sondershausen 1884) und „Till Eulenspiegel" (Würzburg 1889) haben trotz einzelner begeisterter Empfehlungen (z. B. durch W. Tappert) nicht ernstlich zu interessieren vermocht. Kistler ist auch mit einigen theoretischen Arbeiten (Harmonielehre 1879, Musikalische Elementarlehre 1880, Die Technik des Musikdramas 1888), sowie einigen anderen Essays (Die Passionsspiele in Oberammergau 1888, Ueber Origina-

lität in der Tonkunst 1894, Franz Witt 1888) als Schriftsteller aufgetreten und gab in unbestimmten Zwischenräumen eine Art Musikzeitung „Musikalische Tagesfragen" heraus. Zur Epigonenschaft Wagners gehören auch Opernkomponisten von minder prätentiösem Gebaren wie Reinhold Becker („Frauenlob", „Ratbold" vgl. S. 610), Philipp Rüfer („Merlin", „Ingo"; vgl. S. 572) und Reinhold L. Hermann, geb. 21. September 1849 zu Prenzlau, Schüler des Sternschen Konservatoriums, nach längerem Aufenthalte in Amerika 1892—98 Dirigent von Symphoniekonzerten in Berlin, seit 1898 Dirigent der Händel- und Haydngesellschaft in Boston (Opern „Sielmannsglück" und „Wulfrin"; Suite Algérienne für Orchester, Chorwerk „Der Geiger von Gmünd").

Wir kommen zu den Jungwagnerianern im engeren Sinne, von denen vorläufig der glücklichste Engelbert Humperdinck ist, geb. 1. September 1854 zu Siegburg a. Rh., Schüler des Kölner Konservatoriums, Mozartstipendiat und Meyerbeerstipendiat, also ein vielfach Lorbergekrönter lange bevor er sich an die Bühnenkomposition wagte. Wohl wußte man von einigen größeren Kompositionen Humperdincks (Chorwerke „Das Glück von Edenhall" und „Die Wallfahrt nach Kevelaar"), der seit 1890 Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. war, doch schenkte man denselben erst Beachtung, nachdem sein Märchenspiel „Hänsel und Gretel" 1893 in Weimar mit sensationellem Erfolge seine erste Aufführung gefunden und seinen Siegeslauf über die Welt angetreten hatte. Der glückliche Gedanke von Humperdincks Schwester, Frau Adelheid Wette, die schmucksten deutschen, besonders westfälischen Kinderlieder in einer Neudichtung des alten Märchens von der die Kinder anlockenden und sich zum leckeren Schmause bereitenden Hexe zu verwerten, schuf eine Art echten deutschen Liederspiels, eine wahrhaftige neue Bettleroper, deren Erfolg trotz der stilwidrigen Einfassungen der entzückenden Genrebildchen mit dem breiten und aufdringlich prunkenden Rahmen Wagnerscher Instrumentierung und Harmoniesierung ein wahrhaft verblüffender war und Humperdinck schnell zum wohlhabenden Manne machte, sodaß er sich auf eine Villa in Boppard zurückziehen konnte. Darüber ist ein Zweifel ausgeschlossen, daß nicht das Wagnerische an dem Werke, sondern vielmehr das schlicht Volksmäßige oder vielmehr das direkt dem Volksgesange entnommene diesen Erfolg be-

wirkt hat; doch sei zugegeben, daß die glänzende moderne Instrumentierung einen gewissen kleineren Bruchteil der Hörerschaft gewonnen hat. Humperdincks Verdienst, die Kinderlieder selbst in der schmucklosesten Weise in ihrer schlichten Natürlichkeit gesetzt zu haben, ist unbestreitbar; aber freilich haben diejenigen arge Enttäuschung erfahren, welche nun in Humperdinck einen neuen Großmeister der Bühnenkomposition kommen sahen. Die Versuche, die Humperdinck mit einem weiteren Märchenspiele „Die sieben Geislein“ (1897) und einem melodramatisch behandelten Märchen „Die Königskinder“ (1898) machte, fielen gegen „Hänsel und Gretel“ sehr stark ab, da es Humperdinck nicht gelang, ein zweitesmal einen ähnlichen Schatz mit unwiderstehlicher Sieghaftigkeit wirkender Volkslieder aufzutreiben, er auch vielleicht eine Kopierung seines ersten Werkes für bedenklich hielt. Eine „Maurische Rhapsodie“ für Orchester (Musikfest zu Leeds 1898) bestätigte seine Beherrschung der Instrumentation und ein gewisses pittoreskes Talent, das er schon vorher bewiesen, doch beruht sein Renommee bis heute noch auf dem einzigen „Hänsel und Gretel“. Der elementare Erfolg dieses Straußes von Volksmelodien ist wiederum nur eine der Aeußerungen der Uebersättigung des Publikums mit der schweren Kost der Wagnerischen potenzierten Romantik. Wäre es anders, so stießen nicht auf einen deprimierenden passiven Widerstand die Komponisten, welche ohne derartige Bundesgenossenschaft Wagners Fahne zu neuen Siegen zu tragen versuchen. Einen anderen Bundesgenossen erwählte sich Wilhelm Kienzl in seinem „Evangelimann“ (Berlin 1895), nämlich den Geist des Volksrührstücks, der seit Raimunds „Verschwender“ sich immer wenigstens temporär wirksam erwiesen hat. Kienzl, geboren 17. Januar 1857 zu Waitzenkirchen in Oberösterreich, ist ein Schüler Wilh. Mayers in Graz, weilte nach Absolvierung seiner Universitätsstudien (er wurde Wiener Dr. phil. mit der Arbeit „Die musikalische Deklamation“ 1880) 1879 bei Wagner in Bayreuth und wirkte als Theaterkapellmeister in Amsterdam, Crefeld und Hamburg, und zwischendurch 1886—89 als Direktor des Steiermärkischen Musikvereins in Graz, wo er seit 1895 wieder sein Domizil aufschlug. Einen ähnlichen Erfolg, wie ihn der „Evangelimann“ wenigstens für einige Jahre errang, hatte er vergeblich mit den früheren Opern „Urvasi“ (Dresden 1886) und „Heilmar, der Narr“ (München

1892) angestrebt und auch der Tragikomödie „Don Quixote" (Berlin 1898) blieb derselbe versagt. Von der vor den Opern kultivierten Komposition von Kammermusik, Liedern und Klaviersachen hat sich Kienzl abgewendet. Nur als Liederkomponist errang Erfolg der pseudonyme Hans Sommer (H. Fr. A. Zincken), geb. 20. Juli 1837 zu Braunschweig; derselbe war Professor der Physik zu Göttingen, später bis 1884 Direktor der technischen Hochschule zu Braunschweig und lebte seitdem in Berlin, Weimar und Braunschweig der Komposition (Opern „Loreley" Braunschweig 1891 und die Einakter „Saint Foix" München 1894 und „Der Meermann" Weimar 1896). Wie Anton Rubinstein ringt auch Eugène d'Albert, geb. 10. April 1864 zu Glasgow, der gefeierte Klavierspieler, rastlos um die Palme des Komponisten. d'Albert ist von väterlicher Seite französischer Abstammung, doch war seine Großmutter eine Deutsche und sein Vater bereits in Deutschland (bei Altona) geboren; er erhielt seine Ausbildung in London (Pauer, Prout, Sullivan) und durch Hans Richter in Wien, studierte auch noch kurze Zeit bei Liszt. Seit 1881 trat er öffentlich auf und spielte im Oktober 1881 in London sein erstes Klavierkonzert H-moll op. 2, diesem folgte später ein zweites in E-dur op. 12, eine Klaviersonate op. 10, eine Klaviersuite, zwei Streichquartette, eine Symphonie, eine Ouvertüre „Esther", ein 6stimmiges Chorwerk „Der Mensch und das Leben", Lieder u. a. Auf der Bühne erschien er zuerst 1893 in Karlsruhe mit der Oper „Der Rubin", es folgten „Ghismonda" (Dresden 1895), „Gernot" (Mannheim 1897) und der Einakter „Die Abreise" (Frankfurt 1898). Von allen diesen hat keine mehr als einen dem Pianisten gezollten Achtungserfolg errungen. Hugo Wolf (vgl. S. 641) mit seinem „Corregidor" (Mannheim 1896), Felix Weingartner (s. § 11 dieses Kap.) mit „Sakuntala" (Weimar 1884), „Malawika" (München 1886) und „Genesius" (Berlin 1893), Richard Strauß (s. Kap. XVII § 3) mit seinem „Guntram" (Weimar 1894) sind wohl beachtet worden, haben aber keinerlei Einfluß auf das Repertoire gewonnen. Max Schillings, geb. 19. April 1868 zu Düren (Rheinland), Schüler von Brambach und Königslöw in Köln, hat zwar mit seiner ersten Oper „Ingwelde" (Karlsruhe 1894) den Weg auf eine größere Zahl von Bühnen gefunden, und auch seine zweite Oper „Der Pfeifertag" (Schwerin

1899) scheint dies Schicksal zu teilen, arbeitet aber doch bis jetzt viel zu sehr mit negativen musikalischen Mitteln, als daß man bestimmte Hoffnungen auf seine Zukunft setzen könnte. Außer den Opern hat Schillings einige Charakterstücke für Orchester (symphonische Phantasien: „Meergruß“, „Seemorgen“, „Zwiegespräch“), sowie einige Gesangssachen („Abendbämmerung“ für Bariton, Violine und Klavier, Lieder) veröffentlicht. Richard Wagners Sohn Siegfried Wagner, geb. 6. Juni 1869 zu Triebschen, wandte sich zuerst dem Baufache zu, studierte aber nach seines Vaters Tode unter Kniese und Humperdinck Musik und beteiligt sich seit 1894 an der Direktion der Bayreuther Festspiele. Seine Erstlingsoper „Der Bärenhäuter“ (München 1899) bewegt sich ganz und gar in Diktion seines Vaters und zeigt wenig individuelle Anlage (auch eine symphonische Dichtung „Sehnsucht“). Ein junger Münchener Komponist, Anton Beer, geb. 29. Juni 1864 zu Kohlberg in der Oberpfalz, Schüler Rheinbergers, hat mit einer Oper „Sühne“ in engerem Kreise Aufmerksamkeit erregt und noch eine Menge anderer Namen sind während der letzten Jahre aufgetaucht; doch hat keiner von ihnen bis jetzt Erfolge aufzuweisen, welche wirklich Großes von ihm zu erwarten berechtigten. Auch Hans Pfitzner, geb. 5. Mai 1869 zu Moskau (von deutschen Eltern), Schüler des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt am Main, der vielleicht von allen bisherigen Wagner-Epigonen am meisten Eigenart zeigt („Der arme Heinrich“ Mainz 1895), hat doch anscheinend zu wenig Rückgrat, um über das zerfließende, verschwimmende Wesen, das alle Wagnerianer kennzeichnet und sehr zu ihrem Nachteile von Wagner selbst unterscheidet, hinauszukommen. Es scheint fast, als hätte Hanslick mit seiner Prophezeiung recht, daß der Weg, den Wagner sich zu seiner Künstlerhöhe gebahnt, für andere Sterbliche ungangbar ist und diejenigen, welche ihm nachzusteigen wagen, sicherem Untergange weiht.

§ 7. Orgelspiel und Orgelkomposition.

Das Zeitalter der Instrumentalvirtuosität ging auch an dem Orgelspiel nicht spurlos vorbei, doch tritt ein eigentliches Orgelvirtuosentum noch erheblich später auf als das Klaviervirtuosentum.

Der Grund für diese Erscheinung ist nicht rätselhaft; hatte doch lange vor der Epoche des modernen Instrumentalvirtuosentums und nur etwa gleichzeitig mit den Anfängen der Violinvirtuosität das Orgelspiel eine selbständige Periode der Steigerung zu imponierenden Glanzleistungen erlebt (um 1600 in Italien [Merulo, A. Gabrieli, G. Gabrieli, Frescobaldi] und anschließend an die Italiener in Norddeutschland [Sweelinck und seine Schule, Reinken, Buxtehude mit ihrer Gefolgschaft bis in die Zeit Bachs] und Süddeutschland [Froberger, Pachelbel 2c.]). Die sehr hochstehende Orgelkunst insbesondere der mitteldeutschen Meister der Zeit Bachs mit J. Seb. Bach selbst als höchstem Gipfel setzte sich, in der Produktion freilich stark verflachend, aber die Litteratur des 18. Jahrhunderts in Ehren haltend, unmittelbar fort in das 19. Jahrhundert hinein, und mit Stolz führten bis in die neueste Zeit die Organisten ihre Schuldescendenz auf Schüler Bachs und diesen selbst zurück. Die Organistenkreise waren es, in denen Bachs Bedeutung immer lebendig blieb, während er sonst ganz vergessen war; Abschriften des wohltemperierten Klaviers und der Orgelwerke Bachs gingen von Generation zu Generation und es besteht kein Zweifel, daß die Wiedererweckung Bachs für die Welt durch Drucklegung seiner Werke und Hervorsuchung seiner Kantaten 2c. speziell diesen Kreisen zu verdanken ist. Der deutsche Organist war noch in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts und sporadisch noch über die Mitte des Jahrhunderts hinaus die lebendige Konservierung eines Stücks 18. Jahrhundert; in ihm lebte noch die alte Kunst der gediegenen Improvisation, der Choralfiguration und -phantasie und es ist noch nicht gar lange her, daß bessere Organisten es unter ihrer Würde hielten ausgearbeitete Choralsätze abzuspielen. Erst seit mehr und mehr Organistenstellen durch Konservatoriumszöglinge besetzt wurden, die nur eine moderne Klavierdressur erhalten hatten, ist in dieser Beziehung ein bedauerlicher Umschwung eingetreten und werden die noch heute bestehenden Vorschriften für die Organistenprüfungen, in denen der alte Geist lebt, mehr und mehr zum toten Buchstaben. Auch der gewaltige Umschwung im Orgelbau, den das 19. Jahrhundert gebracht hat, ist auf diese Aenderung nicht ohne Einfluß geblieben. Denn während früher der Organist nicht nur ein tüchtiger Sachkenner sein mußte, da ihm für jeden Orgelneubau oder -Umbau

die Entscheidung über die Disposition der Stimmen ꝛc. zustand, sondern zugleich auch ein halber Orgelbauer, der allerlei kleine Reparaturen jederzeit selbst vorzunehmen im stande war, ist durch die ganz veränderte Konstruktion der Orgelmechanik, durch Einführung der Pneumatik und Elektrizität, der Organist von solcher Rolle immer mehr zurückgedrängt worden und steht durchschnittlich der Organist zu seinem Werke nicht mehr wie früher im Verhältnis des liebevollen Pflegers und Konservators, sozusagen in einer Art patriarchalischem Familienverhältnis, sondern er ist nur noch der Meisterer des komplizierten Mechanismus, für dessen Instandhaltung der Orgelbautechniker zu sorgen hat. Das Verhältnis ist ein äußerliches geworden. Deshalb wird auch bald die Litteratur der Orgelbautechnik ganz aus den Händen der Organisten in die der Orgelbauer übergegangen sein, womit sie aufhören wird, zur Musiklitteratur im engeren Sinne zu gehören. Durch das ganze 19. Jahrhundert hat sich jedoch der alte Brauch noch fortgesetzt, daß die Schriften über Struktur und Erhaltung der Orgel von Organisten abgefaßt werden (G. Chr. Fr. Schlimbach [Organist zu Prenzlau]: „Ueber die Struktur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel" 1801; J. G. Töpfer [Organist zu Weimar] „Die Orgelbaukunst" 1833, „Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Teile" 1843, „Lehrbuch der Orgelbaukunst" 1856, 4 Bde. [zweite Auflage von Pfarrer Max Allihn 1888]; Joh. Jul. Seibel [Organist zu Breslau] „Die Orgel und ihr Bau" 1843 [dritte Auflage von Karl Kuntze, Organist und Seminarmusiklehrer in Delitzsch 1875, vierte Auflage von Bernh. Rothe, Seminarmusiklehrer in Breslau 1887], Joh. G. Heinrich „Orgellehre" 1861 und „Der Orgelbaurevisor", H. Sattler [Organist in Oldenburg] „Die Orgel" c. 1860, dazu Karl Locher [Organist zu Bern] „Die Orgelregister" 1887 u. ö., die Orgelkatechismen von Richter, Riemann u. s. w.). Die erste der großen Neuerungen im Orgelbau, welche durch Erleichterung der Spielart die moderne Orgelvirtuosität vorbereitete, ähnlich wie die Erardsche Repetitionsmechanik das moderne Klavierspiel schuf, ist die Erfindung des pneumatischen Hebels (1832) durch den englischen Orgelbaumeister Charles Spackmann Barker, geboren 10. Oktober 1806 zu Bath, gestorben 26. November 1879 zu Maidstone. Barker arbeitete zuerst selbständig in London, verlegte

1837 seine Werkstatt nach Paris und trat 1843 in die Firma Daublaine & Callinet (begründet 1838) ein, aus der Callinet ausschied (die Firma wechselte in der Folge mehrmals den Namen: Ducrocquet & Cie. [1843] und Merklin, Schütze & Cie. 1855). Barker war auch der erste, der die Elektromechanik praktisch für den Orgelbau verwertete (1867). Die Röhrenpneumatik wandte zuerst der Engländer Henry Willis an (1867); Verbesserungen der Elektromechanik, bezw. Elektropneumatik bewirkten die Engländer Bryceson 1868 und Hope Jones und die Stuttgarter Firma Weigle & Cie. 1870. Zu den hervorragendsten Orgelbauern der Neuzeit gehört Aristide Cavaillé-Coll in Paris, geboren 2. Febr. 1811 zu Montpellier, gestorben 12. Oktober 1899 zu Paris, der Erfinder der überblasenden Pfeifen und geistvoller Teilungen der Windladen. Von deutschen Orgelbaumeistern seien noch genannt J. S. Buchholz in Berlin (1758—1825; die Firma bestand von 1799—1885); J. F. Schulze (1793—1858) in Paulinzella in Thüringen; E. F. Walcker (1794—1872) in Cannstatt, der geistvolle Verbesserer der alten Kegellade; K. Fr. Ferd. Buckow (1801 bis 1864) in Hirschberg in Schlesien; Ad. Reubke (1805—1875) in Hausneindorf bei Quedlinburg; K. G. Weigle (1810—1882) in Stuttgart; Fr. Ladegast (geb. 1818) in Weißenfels, Wilh. Sauer (geb. 1831) in Frankfurt a. M. u. s. w. Durch die von den heutigen Orgelbauern hergestellte, fast mit dem Pianoforte rivalisierende leichte Spielbarkeit der Klaviatur, die Präzision der Ansprachen der Pfeifen und die Ermöglichung schneller Wechsel der Registrierung durch Kombinationspedale u. a. wurde nicht nur die Virtuosität im Spiel der alten gediegenen Litteratur gewaltig emporgetrieben, sondern es entstanden auch ganz neue Richtungen in der Orgelkomposition, denen freilich das Wort nicht geredet werden kann. Die seit Ende des 18. Jahrhunderts in die Orgel eingefügten (bereits in Abt Voglers „Orchestrion“ anzutreffenden), freischwingenden Zungenstimmen, wie sie dem seit 1810 separat gebauten Harmonium (Greniés Orgue expressif) eignen, verleiteten dazu noch zur Komposition weichlicher, dem eigentlichen Wesen der Orgel fremder sentimentalen Partien, die daher in der Orgelkomposition des 19. Jahrhunderts nichts seltenes sind. Charakteristisch für die virtuose Orgelkomposition der Neuzeit ist überhaupt ein buntscheckiges zer-

stücktes Wesen, das gegen die Würde und erhabene Einfachheit der älteren Weise unvorteilhaft absticht. Auch die Orgelkompositionen Mendelssohns, Schumanns und Liszts bleiben an Größe der Wirkung hinter Bach weit zurück. Da die neueren Orgelkomponisten fast alle zugleich Orgelvirtuosen waren, so wollen wir die Namen, deren wir hier zu gedenken haben, in einer chronologischen Folge geben und auch die bedeutendsten des Auslandes mit anfügen. Der erste der modernen Orgelvirtuosen ist Adolf Friedrich Hesse, geboren 30. August 1809 zu Breslau, gestorben 5. August 1863 daselbst, Schüler der beiden gediegenen Organisten Fr. W. Berner (1780—1827, vergl. S. 176) und Ernst Köhler (1799—1847), 1827 zweiter Organist an St. Elisabath, 1831 erster Organist an St. Bernhardin in Breslau; Hesse spielte 1844 mit großem Erfolge in Paris und London und komponierte außer Phantasien, Etüden, Präludien und Fugen für Orgel auch kirchliche Vokalwerke und Orchester- und Kammermusikwerke. August Gottfried Ritter, geboren 25. August 1811 zu Erfurt, gestorben 26. August 1885 zu Magdeburg, Schüler des gediegenen Erfurter Organisten Michael Gottlieb Fischer (1773—1829; Komponist von Orgelsachen, Motetten, Orchester- und Kammermusik), sowie von J. N. Hummel in Weimar und des kgl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin, zuerst Organist in Erfurt und Merseburg, seit 1847 Domorganist zu Magdeburg (Nachfolger von August Mühling), war zwar ebenfalls ein ausgezeichneter Orgelspieler und auch ein tüchtiger Komponist für Orgel (vier Sonaten, Präludien, Fugen, Variationen ꝛc.), auch von Kammermusik, Männerchören, Liedern ꝛc., ist aber besonders bekannt durch seine vier Choralbücher, das Sammelwerk „Die Kunst des Orgelspiels“ (2 Bde.) und Sammlungen von Liedern („Odeon“, „Armonia“, „Arion“) und seine Mitwirkung an der Herausgabe des „Orgelfreund“ und des „Orgelarchiv“, sowie die mehrjährige Redaktion der Orgelzeitung „Urania“ 1844—48; ein bleibendes Verdienst erwarb er sich durch seine gründliche historische Arbeit „Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts“ (1882, 1. Band Text, 2. Band Beispiele). Wilhelm Volckmar, geboren 26. Dezember 1812 zu Hersfeld, gestorben 27. August 1887 zu Homberg bei Kassel, wo er seit 1835 Seminarmusiklehrer war, ein gefeierter Orgelvirtuos, der viele Reisen als

Konzertspieler machte, ist Komponist von 20 Orgelsonaten, auch Orgelkonzerten, einer „Orgelsymphonie" und Solostücken für Orgel, einer „Schule der Geläufigkeit für die Orgel" und einer Orgelschule, auch von kirchlichen Vokalwerken. Gustav Flügel, geboren 2. Juli 1812 zu Nienburg a. d. Saale, gestorben 15. August 1900 zu Stettin, Schüler von Friedrich Schneider in Dessau, 1850 Seminarmusiklehrer in Neuwied, war seit 1859 Kantor und Schloßorganist in Stettin (Konzertstücke für Orgel op. 99—113, „Präludienbuch" u. a., auch fünf Klaviersonaten, Chorgesänge u. a.); sein Sohn Ernst Flügel, geb. 31. Aug. 1844 zu Stettin, ist seit 1879 Kantor an St. Bernhardin zu Breslau, Dirigent eines eigenen Chorvereins (Psalm 121, „Mahomets Gesang", Klaviertrio, Orgelstücke). Ein spezieller Vertreter des Orgelvirtuosentums war Karl Ludwig Thiele, geboren 18. November 1816 zu Harzgerode bei Bernburg, gestorben 17. September 1848 zu Berlin, Schüler Haupts im kgl. Institut für Kirchenmusik in Berlin, seit 1839 Organist der Berliner Parochialkirche, Komponist von Orgelkonzerten, Orgeltrios, Variationen und anderen Solosachen für Orgel. Gustav Adolf Merkel, geboren 12. November 1827 zu Oberoderwitz bei Zittau, gestorben 30. Oktober 1885 zu Dresden, Schüler Johann Schneiders in Dresden, Organist der Kreuzkirche, seit 1884 Hoforganist an der katholischen Hofkirche, 1863—73 Dirigent der Dreyßigschen Singakademie, seit 1861 auch Lehrer am Konservatorium, ist einer der bedeutendsten neueren Orgelkomponisten (acht Orgelsonaten, eine desgleichen zu vier Händen mit Doppelpedal, drei Orgelphantasien, Präludien, Fugen, Etüden für Pedaltechnik, eine Orgelschule) und war selbst ein gefeierter Virtuose. Johann Georg Herzog, geboren 6. September 1822 zu Schmölz in Bayern, Schüler des Seminars zu Altdorf, 1854 bis zu seiner Pensionierung 1888 Universitätsmusikdirektor in Erlangen, seitdem zu München lebend, wo er auch 1842—54 als Organist und seit 1850 auch als Lehrer am Konservatorium gelebt hatte, ist sowohl als Orgelvirtuose als auch als Orgellehrer und Komponist hoch angesehen (Evangelisches Choralbuch, Präludienbuch, Orgelschule, Phantasien u. a.). In Stuttgart wirkte als Orgelvirtuos und Orgellehrer mit ausgezeichnetem Verständnis für charakteristische Registrierung der Orgelwerke je nach der Epoche und Eigenart der Komponisten Immanuel Faißt, ge-

boren 13. Oktober 1823 zu Eßlingen, gestorben 5. Juni 1894 in Stuttgart, in der Musik durchaus Autodidakt; er begründete 1847 den zur schönsten Blüte gelangten Verein für klassische Kirchenmusik und 1857 mit Lebert, Stark, Speidel u. a. das Stuttgarter Konservatorium, dessen Direktor er 1859 wurde. Daneben war er Organist der Stiftskirche, Mitglied des Direktoriums des Deutschen Sängerbundes (er begründete 1849 den Schwäbischen Sängerkreis). Als Komponist trat er nur mit wenigen Orgelsachen, instruktiven Klaviersachen und Männerchören hervor, war aber stark beteiligt an der Ausarbeitung der Lebert und Starkschen Klavierschule, gab auch mit Stark eine „Elementar- und Chorgesangschule" heraus. Seine eigenartige und sehr lehrreiche Methode des Unterrichts im vierstimmigen Satz (einschließlich Figuration und Modulation) hat sein Schüler Percy Goetschius englisch veröffentlicht als „The material used in composition" (1882 u. a.). Faißts Schwiegersohn Karl Armbrust (1849—96), Organist der Petrikirche in Hamburg und Lehrer am Konservatorium daselbst, hat mit seinen „historischen Konzerten" Faißts geistvolle Art der Registrierung älterer Werke glänzend zur Geltung gebracht. Einer der hervortretendsten neueren Orgelkomponisten und Virtuosen ist wieder Karl August Fischer, geboren 25. Juli 1828 zu Ebersdorf bei Chemnitz, gestorben 25. Dezember 1892 zu Dresden, wo er zuerst Organist der englischen und St. Annenkirche, später aber der Dreikönigskirche war (vier Symphonien für Orgel mit Orchester, drei Orgelkonzerte [„Weihnachten", „Ostern", „Pfingsten"], Stücke für Violine bezw. Cello mit Orgel, auch zwei Orgelsuiten u. a.). Auch Christian Fink, geboren 9. August 1831 zu Dettingen in Württemberg, gebildet am Seminar zu Stuttgart und am Leipziger Konservatorium, seit 1860 Seminarmusiklehrer zu Eßlingen, muß hier angemerkt werden (Sonaten, Fugen, Trios u. a. für Orgel, auch Klaviersonaten sowie Psalmen und Motetten). Karl C. Müller, geboren 1831 in Meiningen, seit 1854 als angesehener Musiklehrer in New-York lebend, komponierte außer Männerchören, Liedern und Orchesterwerken drei Orgelsonaten von guter Faktur. Rudolf Palme, geboren 23. Oktober 1834 zu Barby a. d. Elbe, Schüler A. G. Ritters, seit 1862 Organist und Musikdirektor an der Heiligen Geist-Kirche in Magdeburg, komponierte zwei Orgelsonaten, Choralvor-

spiele, eine Konzertphantasie für Orgel mit Männerchor, sowie viele Männerchöre, Schulgesänge 2c. Vom romantischen Geiste angehaucht, aber stilvoll und wirksam sind die Orgelkompositionen von Karl Piutti, geboren 30. April zu Elgersburg in Thüringen, der seit 1875 Theorielehrer am Leipziger Konservatorium ist und 1880 Organist an der Thomaskirche wurde (sechs Phantasien, mehrere Sonaten, „Pfingstfeier", Choralvorspiele, geistliche Lieder mit Orgel u. a.); doch schrieb Piutti auch gute Vokalsachen (Motetten und weltliche Chorlieder) und Klavierstücke. Theodor Forchhammer, geboren 29. Juli 1847 zu Schiers in Graubünden, Schüler des Stuttgarter Konservatoriums, seit 1885 Nachfolger A. G. Ritters als Domorganist in Magdeburg, komponierte wenige gute Orgelwerke (ein Orgelkonzert mit Orchester) und gab mit B. Kothe einen Führer durch die Orgellitteratur heraus. Zu den namhaften Orgelkomponisten gehören auch noch die anderweit gewürdigten Rud. Bibl (S. 635), L. A. Zellner (S. 632), Eduard Stehle (S. 599), Oskar Wermann (S. 609), Samuel de Lange (Kap. XVI § 3; auch der gleichnamige Vater, 1811—84 in Rotterdam, war ein namhafter Orgelkomponist [Sonaten]), Ph. Wolfrum (S. 623) und Max Reger (S. 628). Heinrich Reimann, geboren 14. März 1850 zu Rengersdorf in Schlesien, früher Gymnasiallehrer und Gymnasialdirektor, aber musikalisch gründlich geschult, seit 1891 Bibliothekar an der Musikabteilung der Berliner Kgl. Bibliothek, bis 1895 Organist der Philharmonie, auch zeitweilig Orgellehrer am Scharwenka-Konservatorium, seit 1898 Organist der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, verdient als Musikschriftsteller (Biographien von Schumann [1887] und Brahms [1897], Neubearbeitung des zweiten Bandes von Ambros' Musikgeschichte u. a.) und Herausgeber von Sammlungen von Gesängen („Das deutsche Lied", „Das internationale Volkslied" [3 Bde.], „Das deutsche geistliche Lied" [6 Bde.]), schrieb mehrere wertvolle Orgelwerke (Sonate op. 10, Suite op. 12, Studien op. 8). Nicht produktiv aber als Virtuose und Lehrer angesehen ist Paul Homeyer, geboren 26. Oktober 1853 zu Osterode am Harz, Organist am Gewandhaus und Lehrer am Konservatorium zu Leipzig (Ausgaben klassischer und romantischer Orgelwerke, Orgelschule [mit R. Schwalm]). Richard Bartmuß, geboren 23. Dezember 1859 zu Bitterfeld,

Schüler des Berliner kgl. Instituts für Kirchenmusik und der Akademie, Hoforganist zu Dessau, komponierte ein Orgelkonzert, zwei Orgelsonaten u. a., sowie kirchliche Vokalwerke. Hans Fährmann, geboren 17. Dezember 1860 zu Lommatzsch in Sachsen, Schüler von K. A. Fischer, seit 1890 Kantor und Organist an der Johanniskirche zu Dresden, ist angesehen als Virtuose und Komponist (vier Orgelsonaten, ein Konzert für Orgel mit Orchester u. a., auch Gesänge und Klavierwerke). William Dayas, geboren 12. September 1864 zu New-York, lebend und lehrend zu Helsingfors, Düsseldorf, Wiesbaden, New-York ist nicht nur ein ausgezeichneter Pianist und Organist, sondern auch ein guter Orgelkomponist (zwei Sonaten, auch Klavierwerke und ein Streichquartett). Als Orgelvirtuosen seien noch genannt Ernst von Werra, geboren 11. Februar 1854 zu Leuk (Schweiz), seit 1890 Organist und Musikdirektor am Münster zu Konstanz, ein gediegener Kenner der älteren Orgellitteratur, Herausgeber zweier „Orgelbücher" (1887 und 1893) u. a. nach Handschriften und alten Drucken; Karl Ludwig Werner, geboren 8. September 1862 zu Mannheim, Schüler von K. A. Fischer, seit 1892 Organist der protestantischen Kirche in Baden-Baden, und Karl Straube, geboren 6. Januar 1873 zu Berlin, Schüler Reimanns, seit 1898 Organist am Willibrordidom zu Wesel.

Von Orgelvirtuosen und -Komponisten des Auslandes seien hervorgehoben: der Däne Hans Matthison-Hansen (geboren 6. Februar 1807 zu Flensburg, gestorben 7. Januar 1890 zu Roeskilde, seit 1832 Domorganist zu Roeskilde (Symphonien [Sonaten] und Phantasien für Orgel, Vor- und Nachspiele, Variationen ꝛc., auch kirchliche Vokalwerke) und sein Sohn Gotfred Matthison-Hansen, geboren 1. November 1832 zu Roeskilde, seit 1881 Organist der Trinitatiskirche zu Kopenhagen (Phantasien, Konzertstücke u. a. für Orgel, auch Kammermusik); der Engländer Henry Smart, geboren 26. Oktober 1813 zu London, gestorben 6. Juli 1879 daselbst, der Sohn von Webers gleichnamigem Freund (S. 184), Organist an verschiedenen Londoner Kirchen, hochangesehen als Orgelexperte, Komponist einer Menge Orgelsachen (meist kleineren Umfangs), aber auch von Opern, Kantaten und Kirchengesängen; der Holländer Jan Abert van Eijcken, geboren 25. April 1822 zu Amersfoort, gestorben 24. September 1868 zu Elberfeld, Schüler

des Leipziger Konservatoriums und Joh. Schneiders in Dresden, zuerst Organist in Amsterdam und Rotterdam, seit 1854 zu Elberfeld (3 Orgelsonaten, Tokkata und Fuge über BACH, viele kleinere Orgelsachen, auch Lieder und Chorlieder); William Thomas Best, geboren 13. August 1826 zu Carlisle, gestorben 10. Mai 1897 zu Liverpool, bekleidete verschiedene Organistenstellungen in Liverpool und London und war seit 1871 Organist der Albert-Halle in London, angesehen als Orgelvirtuose (auch im Auslande), Komponist von Orgelsonaten, Phantasien, Fugen u. s. w., Herausgeber großer Sammelwerke für Orgel („The modern School for the organ", „The art of organ playing", „Cecilia"), auch Komponist von Orchester- und Vokalwerken; John Charles Ward, geboren 27. März 1835 zu London, angesehen als Orgelvirtuose, Organist verschiedener Londoner Kirchen, Komponist einer „Nautical Symphony" für Orgel und anderer Orgelwerke, auch Kantaten, Psalmen u. s. w.; die Franzosen César Franck (S. 380), Camille Saint-Saëns (Kap. XVI, § 1), Charles Alexis Chauvet (1837—71), seit 1869 Organist der Trinitatiskirche zu Paris (viele stilvolle kleinere Sachen für Orgel); der Italiener Filippo Capocci, geboren 11. Mai 1840 zu Rom, Organist am Lateran, Komponist einer großen Menge guter Orgelsachen (4 Sonaten, Phantasien, Präludien und Fugen u. s. w.); der Großmeister der belgischen Organisten, Nicolas Jacques Lemmens, geboren 3. Januar 1823 zu Zoerle-Parwijs, gestorben 30. Januar 1881 zu Mecheln, Schüler des Brüsseler Konservatoriums und von Hesse in Breslau, Professor des Orgelspiels am Brüsseler Konservatorium, seit 1879 Direktor einer Organistenschule in Mecheln, Komponist vieler Orgelsachen (3 Sonaten, Improvisationen, Stücke, Orgelschule), auch von Vokal- und Orchesterwerken; der gefeierte Pariser Orgelmeister Alexandre Guilmant, geboren 12. März 1837 zu Boulogne sur Mer, Schüler seines Vaters und Lemmens', zuerst Organist in Boulogne, aber nach sensationellen Erfolgen in Paris 1871 Organist an Ste. Trinité zu Paris, erwarb sich Weltruhm durch ausgedehnte Konzertreisen als Virtuose, ist aber auch einer der hervorragendsten neueren Orgelkomponisten (Symphonie für Orgel und Orchester, fünf Orgelsonaten, viele Konzertstücke u. s. w., auch Vokalwerke); Guilmant ist einer der allerbedeutendsten Repräsentanten der modernen Orgel-

virtuosität. Auch Eugène Gigout, geboren 23. März 1844 zu Nancy, Schüler von Saint-Saëns, Schwiegersohn Louis Niedermeyers (1802—61) und längere Zeit Lehrer an dessen Kirchenmusikschule, 1885 Direktor einer staatlich subventionierten Organistenschule, komponierte viele Konzertstücke für Orgel, sowie eine Orgelschule für den katholischen Gottesdienst. Ein Komponist von Gewicht, der aber seinen Schwerpunkt in der Orgelkomposition hat, ist Charles Widor, geb. 24. Februar 1845 zu Lyon, ein Schüler von Lemmens in Brüssel, seit 1870 Organist an St. Sulpice, 1891 Orgelprofessor, 1896 Kompositionsprofessor am Pariser Konservatorium, ein Tonkünstler von weitem Blick, der u. a. als Dirigent der „Concordia" Bachs „Matthäuspassion" zur Aufführung brachte. Widors Orgelwerke sind acht Symphonien (Sonaten) und eine Symphonie für Orgel und Orchester; auch gab er ein großes Sammelwerk „L'orgue moderne" heraus. Doch schrieb er auch eine weitere Symphonie für Orchester ohne Orgel, je ein Klavierkonzert und Cellokonzert, mehrere Kammermusikwerke, Psalm 112 für Doppelchor, zwei Orgeln und Orchester, Opern („Maître Ambros", „Jeanne d'Arc" und „Nerto") u. a. m. Den Beschluß unserer Aufzählung mögen bilden der Genfer Orgelvirtuos Otto Barblan, geboren 22. März 1860 zu Haute-Engadine, ein Schüler Faißts in Stuttgart, seit 1887 Organist am St. Peter zu Genf und Orgellehrer am dortigen Konservatorium (Passacaglia op. 6, Adante mit Variationen und Stücke für Orgel, auch mehrere Chorwerke), und endlich Léon Boëllmann, geboren 25. November 1862 zu Ensisheim, gestorben 11. Oktober 1897 zu Paris, ein Schüler Gigouts, Organist an St. Vincent de Paul zu Paris („Suite Gothique" op. 24 für Orgel, „Fantaisie dialoguée" für Orgel und Orchester und andere Orgelstücke [100 „Heures mystiques"], symphonische Variationen für Cello und Orchester, preisgekrönte Symphonie F-dur [Prix Chartier] u. s. w.).

Wenn die mancherlei Versuche der Kombination der Orgel mit dem Orchester zu einem voll befriedigenden Ergebnis nicht geführt haben, so ist dafür der Grund ein doppelter; einerseits wird das Orchester durch die Uebermacht des Orgelklanges immer erdrückt werden, andererseits tritt aber, wo der Komponist dieser Wirkung aus dem Wege geht, der Mangel der Orgel, daß sie des Ausdrucks

im kleinen nicht mächtig ist, in der Verbindung mit dem Orchester zu deutlich hervor. Ein gutes Einvernehmen ist darum nur möglich, wenn einer der beiden Faktoren von vornherein sich bescheidet, eine nur komplementäre Rolle zu spielen. Die Orgel hat aber siegreich ihre Fähigkeit, allein ein Tonorgan von gewaltigem Ausdrucksvermögen vorzustellen, erwiesen, freilich am vollkommensten in der sich der älteren Weise anschließenden Stilgattung, deren unerreichtes Muster noch immer J. S. Bach ist.

§ 8. Die katholische Kirchenmusik.

Die kräftigen Bestrebungen auf dem Gebiete der musikalischen Geschichtsforschung führten, nachdem sie mehr und mehr die herrlichen Schätze der vokalen Polyphonie des 16.—17. Jahrhunderts besonders auf dem Gebiete der Kirchenmusik ans Licht gefördert (vgl. S. 230 ff.), zu einer starken Regenerationsbewegung auch für die praktische musikalische Gestaltung der musikalischen Liturgie in der Gegenwart. Die Erkenntnis, daß die kirchliche Komposition des 18. Jahrhunderts durch das Eindringen opernhafter Elemente sich von dem Geiste, der die Palestrina-Epoche beherrschte, weit entfernt habe, zeitigte den Wunsch, die polyphone Kirchenmusik wieder in der Gegenwart lebendig zu machen und auch die Komposition neuer kirchlicher Werke aus dem alten Geiste zu regenerieren. Es versteht sich, daß alle die Männer, welche an der Sammlung, Uebertragung und Neuherausgabe der jener Epoche angehörigen Werke mitarbeiteten, Anteil an dem Verdienste haben, diesen Gedanken allmählich in die That überzuführen. Zum Führer der Bewegung aber warf sich eine energische jüngere Kraft auf, nämlich Franz Witt, geboren 9. Februar 1834 zu Walderbach in Bayern, gestorben 2. Dezember 1888 zu Schatzhofen bei Landshut. Derselbe hatte seine Ausbildung am Priesterseminar zu Regensburg erhalten durch Karl Proske (1794—1861), den thätigsten der älteren Herausgeber von Werken der Palestrina-Epoche, und Joseph Schrems (1815—72), Proskes treuen Genossen, seit 1839 Domkapellmeister in Regensburg, den Fortsetzer der Herausgabe der „Musica divina“ und ausgezeichneten Lehrer auf diesem Gebiete. Witt wurde 1859 Lehrer der Choralkunde am Regensburger Priesterseminar. Seit Anfang 1866

machte er durch eine neue Zeitschrift „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik" kräftig Propaganda für die Idee einer gründlichen Regeneration des musikalischen Teils des Gottesdienstes und führte sowohl in dieser Zeitung, als auch in Reden, die er auf großen Versammlungen der Katholiken Süddeutschlands ꝛc. hielt*), seine Ideen mit Begeisterung weiter aus und brachte so seit 1867 die Gründung des „Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins für katholische Kirchenmusik" zustande, der sich auf der 19. Generalversammlung der katholischen Vereine Deutschlands in Bamberg am 1. September 1869 mit über 500 Mitgliedern offiziell konstituierte und durch päpstliches Breve bestätigt wurde. Die Statuten formulieren als Zweck des Vereins „Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik"; seine besondere Sorgfalt soll der Verein zuwenden: „a) dem gregorianischem Chorale, b) der figurierten polyphonen Gesangsmusik der älteren und neueren Zeit, c) dem Kirchenliede in der Volkssprache, d) dem kirchlichen Orgelspiel, e) der Instrumentalmusik, wo sie besteht(!), soweit sie nicht gegen den Geist der Kirche verstößt". Da sich die Spitze des Programms des Vereins wohlerkennbar gegen die Messenkomposition mit Orchester richtet, so konnte die Bildung einer starken Gegnerschaft nicht ausbleiben, wodurch dem Vereine mit der Zeit der Charakter einer Partei aufgeprägt wurde. Die daraus resultierenden Streitigkeiten gehören weniger der Musikgeschichte als der Kirchengeschichte an. Für die musikgeschichtliche Betrachtung ist aber der Cäcilienverein von hohem Interesse als Repräsentant der auf der Wiedererschließung der Schätze der älteren Kirchenmusik, auf die Wiedererweckung des Verständnisses für den Stil einer vergangenen Kunstepoche gerichteten Bestrebungen und tritt daher in Parallele mit den verwandten Bestrebungen in England für die Madrigalien-Litteratur und mit der Wiederbelebung der Musik Bachs und Händels in Deutschland. Daß aus der Wiederversenkung in den ernsten Geist der älteren Kunst für die Zukunft der Musik nur reicher Gewinn erwachsen kann, steht außer Zweifel. Wenn wir nun hier die Namen wenigstens der wichtigsten Cäcilianer anmerken, so müssen wir dazu bemerken, daß auch eine Anzahl bereits anderweit ge-

*) Vgl. Fr. X. Haberl, „Die Gründung des Cäcilienvereins vor 30 Jahren", Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1899, S. 81 ff.

würdigter Pfleger des a cappella-Satzes im 19. Jahrhundert (z. B. Ed. Grell) vom musikhistorischen Standpunkte aus hieher gehören würden, die aber durch die Zugehörigkeit zu einer anderen Konfession von den Cäcilianern geschieden sind. Zu denjenigen, welche die im Cäcilienvereine verkörperte Reform vorbereiteten, zählt auch Kaspar Ett, geboren 5. Januar 1788 zu Eresing bei Landsberg in Bayern, gestorben 16. Mai 1847 in München, seit 1816 Hoforganist an der Michaelskirche (Komponist von Messen, Requiems, Motetten u. a., zum großen Teil a cappella).

In Italien hatte sich die Tradition der Palestrina-Zeit in den letzten Ausläufern der römischen Schule bis in das 19. Jahrhundert fortgesetzt in Giuseppe Jannaconi (1741—1816; 1811 Kapellmeister der Peterskirche zu Rom), und seinen Nachfolgern Francesco Basilj (1766—1850) und Pietro Raimondi (1786—1853), welche die Komposition im a cappella-Stil für eine große Zahl von Stimmen (bis zu 64!) im Großen betrieben; auch der durch seine musikhistorischen Arbeiten bekannte Abbate Giuseppe Baini (1775—1844), dessen zehnstimmiges Miserere 1821 in die Reihe des während der Karwoche in der Sixtinischen Kapelle aufzuführenden Werke aufgenommen wurde, gehört hierher (bekanntlich gab das Charwochen-Repertorium der Sixtinischen Kapelle den ersten Anstoß für die Wiederbelebung der Musik des 16. Jahrhunderts). Aelter als Witt, aber teils an die Begründung des Cäcilienvereins nahe heranreichend, teils an derselben beteiligt sind Michael Töpler (1804—74), seit 1825 Seminarmusiklehrer in Brühl a. Rh., der mit Schriften für die Reorganisation der Kirchenmusik eintrat; Eduard Rottmanner (1809—43), seit 1839 Domorganist zu Speyer (sechsstimmige Messe, vierstimmiges Stabat u. a.); Johann Georg Mettenleiter, geboren 6. April 1812 zu St. Ulrich bei Ulm, gestorben 6. Oktober 1858 als Chorregent der Stiftskirche zu Regensburg (Psalm 95 für sechs Stimmen, Psalm 114 für fünf Stimmen, Messen, Stabat Mater); dessen Bruder, Dominicus Mettenleiter, geboren 20. Mai 1822 zu Tannhausen, gestorben 2. Mai 1868 zu Regensburg, berühmt durch seine mit der Proskeschen vereinigt in Besitz des Regensburger Bischofssitzes übergegangene Bibliothek älterer Kirchenmusik und historische Arbeiten über die Kirchenmusik in Bayern; Raimund Schlecht, geboren 11. März 1811 zu Eich-

städt, gestorben daselbst 24. März 1891 als Geistlicher Rat, ebenfalls durch historische Arbeiten bekannt (Geschichte der Kirchenmusik 1871; Auswahl deutscher Kirchengesänge 2c.); Joseph Hanisch, geboren 24. März 1812 zu Regensburg, gestorben 9. Oktober 1892 daselbst, seit 1829 Domorganist zu Regensburg (Messen, Motetten, Psalmen; Orgelbegleitung zum Graduale und Vesperale); Karl Kempter (1819—71, Domkapellmeister in Augsburg, Komponist von Messen, Gradualien, auch Oratorien); Heinrich Oberhoffer (1824—85), seit 1856 Seminarmusiklehrer zu Luxemburg, Begründer der Musikzeitung „Cäcilia" (1862); Michael Hermesdorff (1833—85), Domorganist zu Trier, fleißiger Mitarbeiter der „Cäcilia", Herausgeber kirchlicher Gesangbücher und selbst Komponist von Messen 2c.; Joh. Georg Wesselack (1828—66, Chorallehrer am Seminar zu Regensburg, zuletzt Nachfolger G. Mettenleiters als Inspektor, Mitherausgeber der Musica divina; Friedrich Koenen (1829—87, seit 1863 Domkapellmeister in Köln, Komponist von Messen, Motetten, Psalmen u. s. w.). Der Hauptrepräsentant der Regensburger Reformen ist aber seit Jahrzehnten Franz Xaver Haberl, geboren 12. April 1840 zu Oberellenbach in Niederbayern, seit 1871 Domkapellmeister in Regensburg, wo er 1874 die sich großen Ansehens erfreuende Kirchenmusikschule begründete, die er bis heute leitet. Seit Schrems' Tode leitet Haberl die Herausgabe der von Proske begonnenen Sammlung Musica divina, gab seit 1875 einen Cäcilienkalender heraus, den er 1886 zum „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" erweiterte (eine der angesehensten und inhaltreichsten Publikationen auf musikhistorischem Gebiete, die leider mit 1900 ihre Endschaft erreichte), begründete 1879 einen Palestrina-Verein und führte die von Theodor de Witt (1823—55, Schüler Dehns, nicht zu verwechseln mit Franz Witt) u. a. begonnene Gesamtausgabe der Werke Palestrinas zu Ende, redigierte einen Teil der Gesamtausgabe der Werke des Orlandus Lassus, besorgte Ausgaben kirchlicher Gesangbücher („Psalterium vespertinum", „Kleines Graduale" 2c.; Haberl ist Mitglied der päpstlichen Kommission für die Revision der Choralbücher), verfaßte Lehrbücher des gregorianischen Gesangs (Magister choralis 1865) 2c. Besonders wertvoll sind Haberls historische Arbeiten in seinem „Jahrbuch", sowie separat die Bausteine zur Musik-

geschichte („Wilhelm Dufay“, „Die römische Schola cantorum“, „Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs“); auch ist die von Haberl geleitete Kirchenmusikschule eine hervorragende Pflegestätte musikhistorischer Bildung. Zu Haberls treuesten Genossen zählt Michael Haller, geboren 13. Januar 1840 zu Neusaat in Bayern, Kapellmeister an der alten Kapelle in Regensburg, ein gediegener und produktiver Kirchenkomponist (18 Messen, viele Motetten, Tedeum, Psalmen u. s. w., teils a cappella, teils mit Begleitung). Durch Georg Victor Weber, geboren 25. Februar 1838 zu Obererlenbach (Oberhessen), einen Schüler von Schrems, seit 1866 Domkapellmeister zu Mainz, ist die ernste Pflege der Musik des 16. Jahrhunderts auch nach Mainz verpflanzt worden.

Von den Gegnern der Bestrebungen des Cäcilienvereins ist vor allen Johann Evangelist Habert zu nennen, geboren 18. Oktober 1833 zu Oberplan in Böhmen, gestorben 1. September 1896 zu Gmunden, wo er seit 1861 Organist und seit 1878 Chorregent war. Gestützt von dem Linzer Bischof Rudigier trat Habert mit Wort und That energisch für die Weiterpflege der Kirchenmusik mit Instrumenten ein und redigierte 1868—83 eine „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik“ in diesem Sinne. Seine Werke (Messen, Offertorien, Orgelstücke) erschienen in Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel. Habert verfaßte auch eine mehrbändige Kompositionslehre (1. Bd. Harmonielehre, 2. Bd. Der einfache Kontrapunkt 1899), eine Orgelschule, Klavierschule u. a. Die Komponisten der Kirchenmusik der von dem Cäcilienverein bekämpften Art haben wir an anderer Stelle gewürdigt; Anton Bruckners haben wir weiterhin noch besonders zu gedenken. Nachgetragen seien noch Pater Peter Singer in Salzburg (1810—82), Verfasser von „Metaphysische Blicke in die Tonwelt“ (1847), Erbauer einer Art Orchestrion (Pansymphonikon) und Komponist einer großen Zahl kirchlicher Werke (über 100 Messen), die aber zumeist Manuskript blieben, und Adolf von Doß, geboren 10. September 1825 zu Pfarrkirchen in Bayern, gestorben 13. August 1886 zu Rom, der 1843 in den Jesuitenorden trat und zu Bern, Münster, Mainz, Lüttich und Rom lebte und wirkte, Komponist zahlreicher Oratorien und Kantaten, einer von der Brüsseler Akademie preisgekrönten großen Messe, auch Symphonien &c., und Herausgeber größerer Sammel-

werke („Melodia sacrae“, Mélodies religieuses“, „Collection de musique d'église“).

§ 9. Gesangspädagogen.

So allgemein die Klagen über den Niedergang der Gesangskunst im 19. Jahrhundert sind, so hat doch in demselben eine große Zahl ausgezeichneter Gesanglehrer gelebt und gewirkt, die sich durch Heranbildung ausgezeichneter Sänger Ruhm und Ehre erwarben. Dennoch ist wohl kein Zweifel, daß die ehemalige Gesangsvirtuosität stark zurückgegangen ist. Der Hauptgrund für diesen Niedergang des Bel canto liegt aber nicht in der Verschlechterung des Unterrichts oder der Stimmen, sondern vielmehr in der Wegwendung des Geschmackes von dem früher gefeierten Koloraturwesen; man fordert heute in erster Linie nicht mehr Kehlgeläufigkeit und tadellose Triller, sondern ergreifenden Ausdruck vom Sänger, sowohl im Theater als auch im Konzertsaale. Seit die italienische Oper durch die französische und deutsche aus dem Felde geschlagen wurde und das deutsche Kunstlied erblühte, versteht man eben unter Singen etwas anderes als ehedem. Die Klagen über den Verfall des Gesanges sind daher ohne Zweifel nur in Beziehung auf den italienischen Kunstgesang voll berechtigt, obgleich auch dieser noch immer wieder durch einzelne berückende Divas würdig vertreten worden ist; aber schon Glucks Opern verlangten eine andere Art der Gesangsbildung, und mit dem gleichen Rechte wie früher der italienische Koloraturgesang wird heute der deutsche Liedgesang und der stilvolle Vortrag der Musik Wagners den Maßstab für die Beurteilung der Qualität eines Sängers oder einer Sängerin bilden — dann aber ist natürlich von solchem Niedergange nicht zu sprechen. Der auffällige Zwiespalt der Methoden, der Streit über die allein richtige Art, Gesang zu lehren, erklärt sich hinlänglich im Hinblick auf diese sehr verschiedenen Ziele. Es scheint aber, daß feste Normen sich noch nicht herausgebildet haben, wieweit die italienische Methode der Stimmenschulung durch eine abweichende andere zu ersetzen ist, um zweckmäßig für den deutschen Liedgesang oder den Gesang der Wagnerschen Musikdramen vorzubilden, und Fragen elementarer Art, die aber von allergrößter Wichtigkeit sind, wie Kehlkopfstellung, Registerunterscheidung u. s. w. erfahren die verschiedenste

Behandlung durch die einzelnen Lehrer. Zwischen extreme Vertreter der italienischen Methode auf der einen Seite und der deutschen auf der andern schieben sich allerlei vermittelnde, eklektische. Natürlich ist es nicht unsere Sache, hier irgendwie Stellung zu nehmen; wir beschränken uns lediglich darauf, die Hauptlehrmeister zu verzeichnen, welche die Gesanglehre des 19. Jahrhunderts vertreten. Lassen wir den Italienern, welche zunächst noch durchaus dominieren, den Vortritt, so haben wir zuerst zu nennen Domenico Ronconi (1772—1839), der lange als Opernsänger (Tenor) angesehen war (auch in Petersburg, Paris und München) und 1829 in Mailand eine Gesangschule begründete; weiter Marco Bordogni (1788—1856) zuerst in Mailand, seit 1819 in Paris, bis 1833 Tenorist an der italienischen Oper, seit 1820 Gesanglehrer am Pariser Konservatorium, der Lehrer von Henriette Sonntag, Komponist geschätzter Vokalisen. Nicolo Vaccaj (1790—1848), ein mittelmäßiger Komponist italienischer Opern, lebte als angesehener Gesanglehrer in Paris (1829) und London (seit 1832); seine Vokalisen sind noch allgemein als Unterrichtsmaterial im Gebrauch. Zu Weltruf als Gesanglehrer gelangte Manuel Garcia, geboren 17. März 1805 zu Madrid (der Sohn des Opernkomponisten, Sängers [Tenor] und Impresario Vicente Garcia [1775—1832]), Bruder der Sängerinnen Marie Malibran und Pauline Viardot-Garcia, der schon 1829 die Bühnenlaufbahn aufgab und sich ganz dem Gesangunterricht widmete, bis 1850 in Paris und seitdem in London (Lehrer an der kgl. Musikakademie), wo er noch lebt. Durch seine besonders für die Behandlung von Kehlkopfkrankheiten wichtige Erfindung des Kehlkopfspiegels (1855) wurde Garcia schnell berühmt, erzielte aber auch als Lehrer die bedeutendsten Resultate (zu seinen Schülern zählen Jul. Stockhausen und Jenny Lind). Seine Gesangschule (Traité complet du chant, 1847) steht in hohem Ansehen. Der erste deutsche Gesanglehrer, der stärker von den italienischen Traditionen abwich, ist Franz Hauser (1794—1870), der Freund Hauptmanns (vgl. S. 265), 1846—64 Direktor des Münchener Konservatoriums. Hauser verficht die Theorie einer unveränderlichen mittleren Kehlkopfstellung beim Gesange. Guiseppe Concone (1810—1861), 1838—48 Gesanglehrer in Paris, ist bekannt als Verfasser sehr geschätzter Gesangsübungen. Salvatore Castrone-Marchesi (geb.

1822 zu Palermo) ein Schüler Manuel Garcias, vortrefflicher Konzertsänger (Bariton) und seine Gattin Mathilde geborene Graumann (geb. 1826 zu Frankfurt a. M.), ebenfalls als Konzertsängerin gefeiert, wirkten vereint als hoch angesehene Lehrer am Wiener Konservatorium (1854—65 und wieder 1869—81), am Kölner Konservatorium (1865—69) und seit 1881 in Paris. Frau Marchesi gab geschätzte Vokalisen heraus.

Den Reigen der berühmten französischen Gesanglehrer eröffnet L. A. E. Ponchard (1787—1866), seit 1819 Gesanglehrer am Konservatorium; ihm schließen sich an sein Sohn Charles Ponchard (1824—91), A. M. Panseron (1796—1859), seit 1826 Gesanglehrer am Konservatorium, Verfasser einer großen Zahl Gesangsübungen für alle Stufen der Ausbildung, auch einer Harmonielehre u. a.; ferner Gilbert Louis Duprez (1806—96) bis 1855 ein gefeierter Tenorist (Nachfolger Nourrits an der Großen Oper), 1842 bis 1850 Gesanglehrer am Konservatorium, seitdem Leiter einer eigenen Gesangschule. Duprez hat auch Opern, Messen u. a. komponiert, aber ohne sonderlichen Erfolg; seine Gesangschule (L'art du chant 1845; auch ergänzende Uebungen) erschien auch deutsch und ist sehr geschätzt. Heinrich Panofka, geb. 3. Okt. 1807 zu Breslau, gest. 18. Nov. 1887 zu Florenz, am Wiener Konservatorium zum Violinisten gebildet, ließ sich 1834 in Paris nieder, wo er als Gesanglehrer Renommee erlangte, 1842—52 lebte er in London, dann wieder in Paris, seit 1866 in Florenz (zahlreiche instruktive Gesangssachen, auch Violinkompositionen). Charles Amable Battaille (1822—1872), zuerst Arzt, später Bühnensänger (Baß), seit 1851 Professor am Konservatorium, verfaßte gleichfalls eine weitschichtige Gesangschule (1861—63, 2 Teile). Francesco Lamperti (1813—92), 1850—72 Gesangprofessor am Mailänder Konservatorium, seitdem Privatunterricht erteilend, u. a. der Lehrer der Artôt, Albani und Sembrich, gab nur wenige Hefte Uebungen heraus. Von deutschen Gesanglehrern ragen hervor: Gustav Wilhelm Teschner in Berlin (1800—83), Herausgeber von Vokalisen von Minoja, Crescentini, Zingarelli und auch eigenen, sowie von älterer protestantischer Kirchenmusik (Eccard, Burck, Prätorius u. a.); Christian Gottfried Nehrlich (1802—68), der vielfach den Ort seiner Thätigkeit wechselte (Leipzig, Berlin, Paris, Basel, Stuttgart, Cassel,

Frankfurt, Berlin), Verfasser eines angeblich die Geheimnisse der großen italienischen Gesangsmeister enthüllenden Werkes „Die Gesangskunst“ (1841, 2. Aufl. als „Der Kunstgesang“) u. a. Franz Götze in Leipzig (1814—88), 1852—67 Lehrer am Leipziger Konservatorium, dessen Tochter Auguste Götze (geb. 1840) ebenfalls Renommee als Gesanglehrerin erlangte; Ferdinand Sieber in Berlin (1822—95) Verfasser einer langen Reihe methodischer Gesangsübungen und mehrerer Gesangschulen größeren und kleineren Umfanges; Thuiskon Hauptner (1825—1889), der zu Berlin, Basel und Potsdam lehrte, Verfasser einer „Deutschen Gesangschule“; Julius Stockhausen, geboren 22. Juli 1826 zu Paris, Sohn des Begründers der Pariser Singakademie [1822] Franz Stockhausen (1792—1868), Schüler des Pariser Konservatoriums und Manuel Garcias in London, ein seiner Zeit gefeierter Konzertsänger (Bariton), 1862—67 Dirigent der Philharmonischen Konzerte und der Singakademie in Hamburg, 1874 Dirigent des Sternschen Gesangvereins in Berlin, 1878—79 Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt, wo er seitdem lebt und lehrt, zur Zeit wohl der höchst angesehene Gesanglehrer in Deutschland (Gesangschule 1886—87, zwei Teile). Der von Wagner für die geplante aber nicht verwirklichte ‚Stilbildungsschule‘ in Bayreuth als Hauptgesanglehrer in Aussicht genommene Julius Hey, geboren 29. April 1832 zu Irmelshausen in Unterfranken, 1867 bis 1883 Gesanglehrer am Münchener Konservatorium, seitdem zu Berlin, legte seine Methode in einem vierbändigen Werke nieder „Deutscher Gesangsunterricht“ (1886); noch mehr als Stockhausen legt Hey den Hauptnachdruck auf die sprachliche (phonetische) Vorbildung des Sängers. Zur Geschichte der Gesangskunst steuerten verschiedene Beiträge bei Friedrich Chrysander („Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesangs“ 1891 [Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Bd. 7 und Bd. 9]) und Hugo Goldschmidt (S. 581).

§ 10. Klavierbau. Klavierspiel.

Bedenkt man, wie jung das Klavier ist im Vergleich etwa mit der Orgel oder gar mit den Streichinstrumenten, so muß man staunen über die außerordentliche Verbreitung, welche dieses Instru-

ment über die ganze civilisierte Welt gefunden hat. Seine Rolle in der Kunstmusik war anfänglich eine sehr bescheidene und als Klavichord durchaus intimen Charakters (Virginalmusik im 16. Jahrhundert). Als Klavicembalo freilich kam das Klavier seit 1600 ins Orchester und behauptete da und in der Kammermusik mit Streich- und Blasinstrumenten seinen Platz bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo das Pianoforte sowohl das Klavichord als das Klavicembalo definitiv verdrängte und sich an beider Stelle setzte. In seiner heutigen Gestalt (eben als Pianoforte) hat dasselbe kaum ein Alter von 150 Jahren, von denen es aber die ersten 50 Jahre noch Klaviere eines der beiden älteren Systeme neben sich ertragen mußte, die noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts im Hausgebrauch waren. Noch durch das ganze 17. Jahrhundert rivalisierten aber mit den Klavieren die Lauten und verwandte Instrumente (Theorbe, Guitarre), welche die Eigenschaft des Klaviers teilten, einem einzigen Spieler die Ausführung eines mehrstimmigen Tonsatzes zu ermöglichen. Denn das ist ja klar: der Rechtstitel des Klaviers auf seine universelle Herrschaft beruht auf dem Umstande, daß es der Polyphonie fähig ist und ein Ensemble von Instrumenten oder Singstimmen ersetzen kann. Der Orgel, welche diese Eigenschaft in noch höherem Grade besitzt, wurde es vorgezogen, weil selbst kleinere Orgeln, wie sie früher für den Hausgebrauch gebaut wurden (mit Flötenstimmen „Positiv", mit Zungenstimmen „Regal") für das Zimmer zu geräuschvoll sind; auch das um 1820 aufkommende „Harmonium" (zuerst „Physharmonika" genannt), hat, obgleich seine Stimme viel sanfter ist, aus demselben Grunde nur eine sehr beschränkte Verbreitung gefunden, die mit der des Klaviers nicht den Vergleich aushält. Das Klavier ist also ganz vorzugsweise seit dem Verschwinden der Lauten das Instrument privaten solistischen Musizierens und erst in zweiter Linie Gesellschafts-, Vortrags- und Konzertinstrument. Darum ist auch seine Verbreitung mit dem Rückgange des häuslichen Ensemblespiels immer mehr gewachsen. Andererseits hat natürlich die Vertrautheit mit diesem Instrumente auch das Interesse für die virtuosen Meister desselben vermehrt und ihm seine Herrschaft im Konzertsaale und Salon verschafft. So zweifelhaft sein Wert für die Ausbildung gewisser musikalischer Fähigkeiten ist (sofern dem

Spieler die Möglichkeit der Korrektur unreiner Intonation auf dem Klavier fehlt, derselbe überhaupt nur einen sehr beschränkten Einfluß auf die Tonerzeugung hat), so hoch ist doch anderseits die Bequemlichkeit anzuschlagen, mit der dasselbe das Eindringen in das Wesen der Polyphonie gestattet; Klavierarrangements aller Arten von Ensemblemusik bis zur Symphonie und Oper sind deshalb ein sehr großer Bruchteil der gesamten gegenwärtigen musikalischen Litteratur und auch der höchststehende Meister nimmt das Klavier als bequemen Vermittler, wenn er eine Partitur durchgeht. Daher ist heute der Pianofortebau ein Industriezweig geworden, der viele Tausende ernährt, und der Klavierunterricht gehört zu den selbstverständlichen Bildungselementen jedes Bürgerhauses.

Das Pianoforte wurde zunächst nur in der Flügelform gebaut, welche für das Klavicembalo eingebürgert war; doch soll schon Chr. E. Friederici in Gera (gest. 1779) auch Pianofortes in Tafelform wie die Spinette und Klavichorde gebaut haben. Die Tafelform verschwand allmählich ganz, nachdem der Engländer Robert Wornum (1780—1852) um 1811 angefangen hatte, Instrumente mit vertikalem Saitenbezug (Pianinos) zu bauen (1826 patentiert), welche von Pape und Pleyel in Paris verbessert, bald wegen des geringen Raums, den sie beanspruchen, allgemein als Hausinstrumente bevorzugt wurden. Aus der großen Zahl von Pianofortefabriken, welche durch mancherlei Verbesserungen der Konstruktion die Klangfähigkeit und Haltbarkeit der Pianoforte erhöhten, sei noch namhaft gemacht Jonas Chickering in Boston (1823, später Chickering & Sons), Ignaz Bösendorfer in Wien (1828), Heinrich Steinweg in Braunschweig (seit 1853 in New York als Steinway & Sons), Julius Blüthner in Leipzig (1853) und Karl Bechstein in Berlin (1856); doch wetteifern mit diesen eine Menge anderer Firmen in Deutschland und im Auslande.

Legion ist die Zahl der Klaviervirtuosen, welche auf weitausholenden Konzertreisen die Vorzüge des modernen Pianoforte zur Geltung bringen. Wenn auch mit Liszt das Klaviervirtuosentum seinen Gipfelpunkt erreicht hat und Liszt selbst der Virtuosenepoche das Grablied gesungen hat (S. 382), so hat doch das Wettspielen sein Ende nicht gefunden und zwischen die ernsten Künstler, welche

einander zu überbieten versuchen in der stilgerechtesten Interpretation, mischen sich nach wie vor auch immer wieder Nachkommen jener Effektspieler, denen das Kunstwerk nur ein Mittel ist, ihre Kunst zu zeigen. Zur Ehre unserer Zeit muß aber gesagt werden, daß die bloße Virtuosität wohl noch gelegentlich verblüfft, aber nicht mehr berückt. Die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts erstandenen bedeutenderen Pianisten sind in früheren Kapiteln an uns vorübergezogen; ihnen haben wir aber zunächst noch einige bedeutende Pianistinnen anzuschließen, welche neben Frau Klara Schumann (S. 292) mit Ehren genannt werden müssen: Frau Emilie Belleville-Oury, geb. 1808 zu München, gest. daselbst 22. Juli 1880, eine Schülerin Czernys; Leopoldine Blahetka, geb. 15. November 1811 zu Guntramsdorf bei Wien, gest. 12. Januar 1887 zu Boulogne sur Mer, Schülerin Czernys, Kalkbrenners und Moscheles', auch nicht ohne Bedeutung als Komponistin (Sonaten, Konzertstücke u. a.); Wilhelmine Clauß [vermählte Szarvady], geb. 13. Dezember 1834 zu Prag, Schülerin von Proksch, seit 1852 in Paris lebend; Frau Arabella Goddard, geb. 12. Januar 1836 zu St. Servan bei St. Malo, Schülerin von Thalberg, vermählt mit dem Musikkritiker James William Davison (1813—85) in London; Frau Augusta Auspitz-Kolar, geb. 1843 zu Prag, gest. 23. August 1870 daselbst, Schülerin von Smetana, J. Proksch und Frau Clauß-Szarvady. Eine jüngere Generation eröffnen Frau Sophie Menter, geb. 29. Juli 1846 zu München, Tochter Joseph Menters, vermählt mit David Popper (1886 geschieden), Schülerin von Fr. Niest, Tausig, Bülow und Liszt; Frau Anna Mehlig (vermählte Falk), geb. 11. Juli 1846 zu Stuttgart, Schülerin von Lebert und Liszt; Frau Mary Krebs, (vermählte Brenning), geb. 5. Dezember 1851 zu Dresden, gest. daselbst 27. Juni 1900, Tochter und Schülerin von Karl Krebs (1804—80, Kapellmeister zu Wien, Hamburg und [1850] Dresden; Komponist von Opern [Agnes Bernauer 1835], Messen rc.); Frau Annette Essipoff, geboren 1. Februar 1851 zu Petersburg, Schülerin und 1880—92 Gattin des besonders als Chopinspieler geschätzten Theodor Leschetitzki (geboren 1831 zu Lancut bei Lemberg, bis 1878 Professor am Petersburger Konservatorium, seitdem zu Wien als Privatlehrer); Frau Teresa Carreño, geb. 22. Dezember 1853 zu Caracas in Venezuela, Schülerin von Louis

Gottschalk (1829—69, Schüler von Stamaty, seit 1853 in Amerika reisend), zuerst mit dem Violinvirtuosen Emil Sauret (geb. 1852, Schüler de Bériots, 1880 ff. in Berlin, seit 1891 in London) vermählt, 1892—95 mit Eugène d'Albert; Martha Remmert, geb. 1854 zu Großschwein in Ungarn, Schülerin Kullaks, Tausigs und Liszts, Pflegerin des Kammermusikspiels; Frau Margarete Stern [geb. Herr], geb. 1857 in Dresden, gest. daselbst 1899, vermählt mit dem Litteraturhistoriker Adolf Stern; Frau Berthe Marx in Berlin, geb. 28. Juli 1859 in Paris; Frau Johanna Klinckerfues in Stuttgart, geb. 1856 in Hamburg; Frau Dory Petersen, geb. 1860 in Oldenburg, 1885—99 vermählt mit Richard Burmeister (geb. 1860 in Hamburg, Schüler von Ad. Mehrkens und Liszt, 1885 Lehrer am Peabody-Konservatorium in Baltimore, 1898 Direktor des Scharwenka-Konservatoriums in New York); Frau Dora Bright, geb. 16. August 1863 zu Sheffield, vermählt mit einem Kapitän Knatchbull in Bath, angesehene Pianistin (historische Konzerte) und Komponistin (zwei Konzerte, Kammermusik ꝛc.) und endlich Klotilde Kleeberg, geb. 27. Juni 1866 in Paris, eine am dortigen Konservatorium gebildete, graziöse und elegante Spielerin. Diesen Pianistinnen steht gegenüber die Schar der Pianisten (außer den anderweit bereits gewürdigten): Louis Diémer, geb. 14. Februar 1843 zu Paris, Schüler des Pariser Konservatoriums, bekannt durch seine historischen Klavierabende (auch Begründer einer Société des anciens instruments), Komponist gehaltvoller Klavier- und Kammermusikwerke, Herausgeber des Sammelwerks „Clavecinistes français“; Wladimir von Pachmann, geb. 27. Juli 1848 zu Odessa, Schüler des Wiener Konservatoriums; Ignaz Paderewsky, geb. 6. Nov. 1859 in Podolien, gebildet zu Warschau, Berlin (Wüerst und H. Urban) und Wien (Leschetitzki), 1879—88 Lehrer am Warschauer Konservatorium, seitdem besonders in Amerika konzertierend, wo er als Virtuose ersten Ranges gefeiert wird; Arthur Friedheim, geb. 26. Oktober 1859 in Petersburg, Schüler Liszts, in New York lebend, einer der besten Lisztspieler; Raoul Pugno, geb. 23. Juni 1852 zu Montrouge bei Paris, Schüler des Pariser Konservatoriums, war zuerst Organist, später Kirchenkapellmeister an St. Eugène in Paris, 1892 Harmonieprofessor am Konservatorium, trat aber seit 1893 mit großem Erfolg als gediegener Pianist auf (Kammermusik),

und ist zugleich ein respektabler Komponist (Oratorium „Lazarus“, Chorwerk „Prometheus“, auch Operetten und Balladen); Emil Sauer, geb. 8. Oktober 1862 zu Hamburg, Schüler Nikolaus Rubinsteins und Liszts, in Dresden lebend (Klavierkonzert E-moll 1895); Bernhard Stavenhagen, geb. 24. November 1862 zu Greiz, Schüler Rudorffs, Kiels und Liszts, Mendelssohnstipendiat, 1890 Hofpianist in Weimar, 1895 Hofkapellmeister daselbst, 1898 Hofkapellmeister in München; Moritz Rosenthal, geb. 18. Dezember 1862 zu Lemberg, Schüler von Mikuli, von Rafael Joseffy (geb. 1852 zu Preßburg, Schüler Tausigs, seit 1891 Direktor des Nationalkonservatoriums in New York) und Liszt, seit 1876 als Spieler von unfehlbarer Technik und Meister der Farbengebung angestaunt; Alfred Reisenauer, geb. 1. November 1863 zu Königsberg, Schüler Louis Köhlers und Liszts, nach erfolgreichen Konzertreisen 1900 Lehrer am Konservatorium zu Leipzig; Alexander Siloti, geb. 10. Oktober 1863 bei Charkow, Schüler des Moskauer Konservatoriums und Liszts, zu Frankfurt, Antwerpen, Leipzig 2c. lebend, ein Klavierspieler von großen Eigenschaften; Max Pauer, geb. 31. Oktober 1866 zu London, Sohn des besonders als Herausgeber älterer Klaviermusik bekannten Professors an der kgl. Musikakademie Ernst Pauer (geb. 21. Dezember 1826 zu Wien; seit 1896 in Jugenheim bei Darmstadt lebend), ein mehr klassizistischer, reservierter Spieler; Feruccio Benvenuto Busoni, geb. 1. April 1866 zu Empoli bei Florenz, Schüler von W. Mayer in Graz, nach längeren Konzertreisen und Lehrthätigkeit in Helsingfors, Moskau und Boston seit 1894 in Berlin wohnhaft, einer der imponierendsten Interpreten des letzten Beethoven, selbst respektabler Komponist (zwei Streichquartette, mehrere Orchesterwerke, Klaviersachen; eine Ausgabe des wohltemperierten Klaviers mit einer Anleitung zur Klavierübertragung von Orgelwerken); Frédéric Lamond, geb. 28. Januar 1868 zu Glasgow, ursprünglich in Schottland zum Organisten und Violonisten gebildet, aber in Frankfurt am Raff-Konservatorium zum Klavier übertretend, ein von Busoni sehr verschiedener, aber keineswegs unbedeutenderer Interpret des letzten Beethoven (minder gewaltig, aber noch mehr das Virtuosenhafte überwindend), ebenfalls ein tüchtiger Komponist (Symphonie A-dur, Ouvertüre „Aus dem schottischen Hochlande“, Kammermusik); Wassilij Sapellnikoff, geb. 21. Oktober 1868 zu Odessa, Schüler von

Louis Brassin in Petersburg (1840—84, zuerst Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin, 1869 am Brüsseler, 1879 am Petersburger Konservatorium) und von Sophie Menter, 1897 Lehrer am Konservatorium in Moskau, seit 1899 in Leipzig lebend, einer der formidabelsten Oktavenspieler und besonders Interpret der Musik Tschaikoffskys; Frederick Dawson, geb. 16. Juli 1868 zu Leeds, Schüler von Charles Hallé in Manchester, seit 1890 mit Erfolg konzertierend; José Vianna da Motta, geb. 22. April 1868 auf der portugiesischen Insel St. Thomas, Schüler des Lissaboner Konservatoriums sowie des Scharwenka-Konservatoriums in Berlin und von Liszt und Bülow, in Paris lebend; endlich Eduard Risler, geb. 23. Februar 1873 zu Baden-Baden, Schüler Diémers in Paris und E. d'Alberts, ein distinguierter und eleganter Spieler. Angesichts der Thatsache, daß dieses kleine Heer von Pianisten und Pianistinnen (dessen vielleicht Marschallstäbe im Tornister führende jüngsten Rekruten wir von unserer Revue ausschließen), fortgesetzt ganz Europa und nicht Europa allein durcheilt und teils in eigenen Konzerten, teils mit der Ausführung von Hauptnummern der Programme von Abonnementskonzerten eine große Rolle im Konzertleben der Gegenwart spielt, war es wohl am Platze, denselben eine besondere Stelle einzuräumen.

In den achtziger Jahren schien eine Umwälzung der Klaviertechnik sich vorzubereiten, als Paul von Janko, geb. 21. Juni 1856 zu Totis in Ungarn, Schüler des Wiener Konservatoriums und H. Ehrlichs in Berlin, mit seiner dreifachen chromatischen Klaviatur (Terrassenklaviatur) hervortrat (1882). Allein trotz des Interesses, das einige Instrumentenfabrikanten und auch einige Pianisten für die Neuerung an den Tag legten, erlosch doch die Bewegung schnell, da die Ermöglichung einiger brillanten neuen Effekte (Terzen-, Sexten- und Oktavenglissando) nicht das Bedenken beseitigen konnte, künftig auf einem Instrument zu spielen, dessen Technik von derjenigen verschieden ist, für welche unsere gesamte Klavierlitteratur gedacht ist.

§ 11. Das Dirigenten-Virtuosentum und die reisenden Orchester.

Eine charakteristische Erscheinung des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist die Herausbildung eines ganz in seinem Berufe aufgehenden Dirigententums. Wenn auch in früheren Zeiten nicht selten Fälle

vorkamen, daß Komponisten, wenn sie zu einem anstrengenden Kapellmeisteramte gelangten, ihre kompositorische Thätigkeit stark einschränkten oder gar ganz aufgaben, so gehörte doch das Komponieren dermaßen zu den selbstverständlichsten Eigenschaften des Kapellmeisters, daß für jene formgerechte, ordnungsmäßige Kompositionsweise, wie sie sich gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts im Anschluß an die Muster der Klassiker zu großer Routine entwickelt hatte, geradezu der Ausdruck „Kapellmeistermusik" sprichwörtlich wurde. Das Komponieren, ja Erfolg als Komponist (wenn auch nur Erfolg bei der Menge) war mehr oder minder die Voraussetzung für die Anstellung als Kapellmeister. Das ist nun aber neuerdings in einem Grade anders geworden, daß der Gedanke nahe liegt, das 20. Jahrhundert werde den komponierenden Kapellmeister ganz perhorrescieren und den dirigierenden Komponisten zum Spottmann machen. Wie das gekommen sein mag? Vielleicht haben die „gegenseitigen Gefälligkeiten" der komponierenden Kapellmeister, die Protektion der Werke des einen durch den andern, hier ihr Teil beigetragen, die Behörden und Komitees, welche Kapellmeisterposten zu vergeben haben, mehr und mehr von dem Engagement von Komponisten abzubringen. Vielleicht ist aber auch der Grund anderswo zu suchen. Die Thatsache, daß gerade von den bedeutendsten Komponisten auch schon früher manche die höheren Dirigentenstellungen nicht zu erlangen vermochten, weil dieselben in festen Händen waren (Mozart, Beethoven, Schubert seien nur als die bedeutendsten Nichtkapellmeister hervorgehoben), hatte wohl eine Art Gegensatz zwischen Komponist und Kapellmeister im Gemeinbewußtsein entstehen lassen, der sich allmählich weiter verschärfte und schließlich geradezu auf eine Trennung der beiden Berufe hinwies. Mehr und mehr fing man an, das Komponieren als eine ziemlich überflüssige und für die Kunst nicht eigentlich ersprießliche Nebenbeschäftigung der Kapellmeister zu betrachten und so entwickelte sich das vordem fast unbekannte Berufskapellmeistertum als eine neue Klasse der ausübenden Musiker. Die Anforderungen, welche moderne Partituren an die Lese- und Hörfähigkeit des Dirigenten stellen, sind übrigens gegenüber denen zu Anfang des Jahrhunderts derartig gesteigerte, daß die gewissenhafte Pflichterfüllung des Kapellmeisters wohl die ganze Kraft eines tüchtigen Musikers in Anspruch zu nehmen geeignet ist. Die Partitur a vista vollständig

zu lesen, ist immer mehr zur Unmöglichkeit geworden; deshalb ist es seit Richard Wagner und Hans von Bülow sogar gebräuchlich, daß der Kapellmeister überhaupt nicht mehr aus der Partitur, sondern auswendig dirigiert. Läuft dabei auch ein Stück Renommage mit unter, ist doch sicher, daß der Dirigent, wenn er die Partitur gründlich studiert hat, sie einigermaßen entbehren kann, und wenn er sich wirklich vom Nachlesen zu emanzipieren vermag, in erhöhtem Maße das ganze Orchester bezw. den Chor und die Solisten im Auge behalten kann. Wie verschiedenartig die Kunst, größere an einer musikalischen Aufführung beteiligte Massen zusammenzuhalten, vor dem 19. Jahrhundert gehandhabt wurde, hat Emil Vogel in einem knappen Aufsatze „Zur Geschichte des Taktschlagens"*) dargestellt. Danach hat Landgraf (1806 Großherzog) Ludwig von Hessen im Jahre 1801 den Anfang damit gemacht, den modernen Taktstock zum Dirigieren zu verwenden, wodurch sowohl der Vorgeiger (engl. leader) als der Maestro al cembalo allmählich von ihrer Führerrolle zurücktraten und der am Pult aus der vollständigen Partitur dirigierende Kapellmeister zur Norm wurde. Das vordem (auch bei den Aufführungen) übliche laute Stampfen des Taktes mit einem großen Stocke (Lully), oder das klatschende Aufschlagen mit einer Notenrolle oder dem Violinbogen (das noch Habeneck anwandte), ist erst in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts allmählich dem geräuschlosen Taktieren gewichen. In Wien führte 1812 Ignaz von Mosel, in Dresden K. M. v. Weber 1817, in London Spohr 1820, in Leipzig Mendelssohn 1835 den Taktstock ein. Die erste systematische Darstellung der mechanischen Hantierung des Taktschlagens gab Berlioz in seiner Instrumentationslehre (Supplement: Le chef d'orchestre). So wichtig die zielbewußte und feindurchdachte Leitung einer Aufführung von jeher für das Gelingen gewesen sein muß, so steht doch außer Zweifel, daß erst das 19. Jahrhundert das Dirigieren zu einer Kunst ausgebildet hat; darin liegt wohl die genügende Erklärung für den Wandel in dem Verhältnis zwischen Komponist und Kapellmeister und zugleich für die erhöhte Bedeutung, welche das ausgehende 19. Jahrhundert dem Dirigenten beimißt. Trotz des begeisterten Lobes, das das 17. Jahrhundert den Leistungen des Pariser Orchesters und

*) Jahrbuch der Bibliothek Peters für 1898. S. 67 ff.

das 18. Jahrhundert denjenigen des Mannheimer Orchesters spendete, dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß dieselben von einer Nüancierung des Vortrages, wie sie heute für alle besseren Aufführungen als selbstverständlich gilt, sehr weit entfernt waren. In den Londoner Philharmonischen Konzerten wechselten noch bis in die 40er Jahre die Kapellmeister und Konzertmeister von Aufführung zu Aufführung, sodaß von einem ineinander einleben von Dirigent und Orchester nicht die Rede sein konnte. Der Ausfall der Aufführungen hing jedenfalls mehr von einem allmählichen Eindringen des Orchesters in den Geist der Werke in den Proben, als von einem direkten Uebertragen der Auffassung des Dirigenten auf das Orchester während der Aufführung ab. Durch die größere Beweglichkeit, welche die Aera der Musikfeste in die Tonkünstlerschaft brachte, insbesondere durch die von Stadt zu Stadt, von Provinz zu Provinz berufenen Dirigenten dieser Feste (Spohr, Schneider, Ries, Mendelssohn 2c.), wurde die neue Art des Dirigierens allgemein verbreitet und der Kapellmeister am Pult mit dem kleinen Feldherrnstabe war bald eine selbstverständliche Erscheinung. Mit dem Aufkommen eines besonderen Dirigentenberufs beginnt aber naturgemäß auch ein Wetteifer aller im Dirigieren ihren Schwerpunkt sehenden Tonkünstler betreffs der Interpretation der vorgeführten Werke. Hier sind unzweifelhaft Wagner, Liszt und Bülow diejenigen Männer, welche zum erstenmal die Bedeutung der „Auffassung" des Dirigenten für den Eindruck, den ein Werk hervorbringt, durch schroffere Abweichungen von einer allmählich schläferig gewordenen Tradition zum Bewußtsein brachten. Daß sich aus solcher Nichtachtung oder vielmehr bewußten Bekämpfung der Tradition späterhin die Gefahr der willkürlichen Interpretation selbst im Gegensatze zu dem ausgesprochenen Willen des Komponisten als ein bedenklicher Auswuchs des Taktstockvirtuosentums entwickeln konnte, ja entwickeln mußte, ist freilich auch wohlbegreiflich. Es kam zuletzt soweit, das man allen Ernstes, ohne die Absicht des Tadels davon sprach, was ein Dirigent aus einer Haydnschen oder Beethovenschen Symphonie 2c. „machte". Zunächst hatte aber das Dirigententum sich erst in eine normale Erfüllung seiner nunmehr deutlicher hervortretenden Aufgabe hineinzuwachsen.

Den Namen der Tonkünstler, welche wir nach dieser Richtung als verdient verzeichnet haben, müssen wir nun einige weitere nach-

tragen, besonders für Paris und England. In Paris schlossen sich an François Antoine Habeneck (geb. 1. Juni 1781 zu Mézieres, gest. 8. Februar 1849 in Paris), ersten Kapellmeister der Großen Oper (bis 1846) und der Konservatoriumskonzerte (bis 1847) zunächst an: Narcisse Girard, geb. 27. Januar 1797 zu Nantes, gest. 16. Januar 1860 zu Paris, in beiden Ämtern Habenecks Nachfolger (er starb am Dirigentenpult während einer Aufführung der Hugenotten); Théophile Tilmant (1799—1878), der nur 1860 bis 1863 die Konservatoriumskonzerte dirigierte; François Georg Hainl, geb. 19. November 1807 zu Issoire, gest. 2. Juni 1873 zu Paris, seit 1863 erster Kapellmeister der Großen Oper und der Konservatoriumskonzerte (bis 1872); Ernest Deldevez, geb. 31. Mai 1817 zu Paris, gest. daselbst 6. November 1897, seit 1872 Dirigent der Konservatoriumskonzerte und 1873 erster Kapellmeister der Großen Oper (1885 in Ruhestand). Von diesen war nur Delbevez neben seiner Dirigententhätigkeit auch als Komponist (Symphonien, Kantaten und dramatische Scenen, Requiem für Habeneck, Kammermusik), Herausgeber älterer Violinwerke und Schriftsteller fruchtbar (Geschichte der Konservatoriumskonzerte von 1860—85 [Fortsetzung der „Histoire de la société des Concerts du Conservatoire“ von Anton Elie Elwart, 1860]; „L'art du chef d'orchestre“; „De l'exécution d'ensemble“ u. a. m.). Delbevez' Nachfolger wurden: Jules Auguste Garcin, geb. 11. Juli 1830 zu Bourges, gest. 10. Okt. 1896 zu Paris (Komponist eines Violinkonzerts u. a.) und der Flötenvirtuose Claude Paul Taffanel, geb. 16. Sept. 1844 zu Bordeaux. Neben diesen an der Spitze der hervorragendsten Institutionen stehenden, sämtlich hochverdienten und hochangesehenen Dirigenten erstanden aber einige andere, welche dem Pariser Konzertleben neue Impulse gaben und besonders die neuen Strömungen auf dem Gebiete der Komposition zur Geltung brachten, nämlich Julius Etienne Pasdeloup, geb. 15. September 1819 zu Paris, gest. 13. August 1887 zu Fontainebleau, der 1851 die „Société des jeunes artistes du Conservatoire“ begründete, welche 1861 aus der Salle Herz in den Winterzirkus verlegt zu den bis 1884 blühenden Concerts populaires de musique classique wurde, durch welche sich Pasdeloup große Verdienste um die Popularisierung der Musik der deutschen Klassiker, aber auch um die Bekanntmachung der Werke neuerer,

besonders französischer Komponisten erwarb. Die Populärkonzerte verloren zuletzt ihre Anziehungskraft, als die Konzertunternehmungen Colonnes und Lamoureux' emporkamen. Edouard Colonne, geb. 23. Juli 1838 zu Bordeaux, rief 1874 die Concerts du Châtelet ins Leben, welche speziell den fortschrittlichen Bestrebungen ihre Aufmerksamkeit zuwandten und die Hauptpflegestätte der Orchester- und Chorwerke Berlioz' wurden. Charles Lamoureux, geb. 28. Sept. 1834 zu Bordeaux, gest. 21. Dezember 1899 zu Paris, begründete 1873 einen Oratorienverein (Société de musique sacrée) und wurde durch deren Leitung schnell einer der angesehensten Dirigenten von Paris; 1878 wurde er als Nachfolger Deldevez' erster Kapellmeister der Großen Oper, legte aber 1881 nieder und rief die Nouveaux Concerts (Concerts Lamoureux) ins Leben, welche sich schnell zu einem Konzertinstitut ersten Ranges entwickelten. 1897 löste er vorübergehend das Orchester auf, übertrug aber dann definitiv die Leitung seinem Schwiegersohne Camille Chevillard (geb. 1859) und unternahm einen Cyklus eigener Konzerte in London. Das Londoner Konzertleben erhielt einen dauernden bedeutsamen Zuwachs durch die Kristallpalastkonzerte, die 1855 aus Gartenkonzerten mit Harmoniemusik in ein Konzertinstitut ersten Ranges verwandelt wurden unter Leitung von August Manns (geb. 12. März 1825 zu Stolzenberg bei Stettin). Zu hervortretender Bedeutung gelangten auch die Konzertunternehmungen von Charles Hallé (Karl Halle), geb. 11. April 1819 zu Hagen in Westfalen, gest. 25. Oktober 1895 zu Manchester, der seit 1848 als angesehener Pianist und Lehrer in London lebte, 1850 die Leitung der „Gentlemen Concerts" zu Manchester übernahm, 1857 aber in Manchester ein eigenes Orchester ins Leben rief, das ein großes Renommee erlangte. Hallé war seit 1888 vermählt mit der ausgezeichneten Violinistin Wilhelmine Neruda (1864—69 Gattin des schwedischen Komponisten und Dirigenten Ludwig Normann).

Die größte Produktivität an Aufsehen erregenden Dirigenten entwickelte Deutschland (einschließlich Oesterreich), wo, wie gesagt, durch Wagner, Liszt und Bülow eine förmliche Virtuosität des Dirigierens aufblühte. Wie England, wurde auch Amerika von Deutschland mit Dirigenten versorgt, von denen zunächst Damrosch und Thomas zu nennen sind. Leopold Damrosch, geboren

22. Oktober 1832 zu Posen, gestorben 15. Februar 1885 zu New York, Mitglied der Weimarer Hofkapelle unter Liszt, Begründer des Breslauer „Orchestervereins“ (1862), auch Dirigent mehrerer Chorvereine in Breslau und zwei Jahre Kapellmeister am Stadttheater, seit 1871 in New York als Dirigent des Männergesangvereins Arion, auch Begründer des New Yorker Oratorienvereins (1873) und der New York Symphony-Society (1878), 1884 auch noch Begründer eines deutschen Opernunternehmens, das sein Sohn Walter (geb. 1862) weiterführte. Die von Damrosch geleiteten Konzerte in Steinway-Hall standen in hohem Ansehen. Damrosch selbst komponierte ein Violinkonzert, einige Chorwerke, Orgelsachen u. a. Theodor Thomas, geboren 11. Oktober 1835 zu Esens in Ostfriesland, kam als Kind nach Amerika und ist als Musiker Autodidakt. 1869 begründete er ein eigenes Orchester in New York, dessen Leistungen schnell zu großem Ansehen gelangten. Thomas machte mit seinem Orchester, das bis 1877 bestand, Konzertreisen nach den größeren Städten der Union. Später dirigierte er auch zeitweilig die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft, welche 1845—1865 mit Theodor Eisfeld (1816—82) und Karl Bergmann (1821—76, beide ebenfalls Deutsche von Geburt), vor dem Auftreten Damroschs und Thomas' die erste Rolle spielten. In Boston wirkte lange Jahre Karl Zerrahn, geboren 28. Juli 1826 zu Malchow in Mecklenburg, als Dirigent der seit 1815 bestehenden Händel- und Haydn-Gesellschaft (1854) und des seit 1837 bestehenden Harvard-Musikvereins (1865); in ersterer Stellung folgten ihm 1898 Reinhold L. Hermann. Die Bostoner Symphoniekonzerte leitete 1884—89 und wieder seit 1898 Wilhelm Gericke, geboren 18. April 1845, zu Schwanberg in Steiermark, ein Schüler Dessoffs, der 1874—84 Kapellmeister der Hofoper und (wie auch 1890—95 wieder) Dirigent der Gesellschaftskonzerte in Wien war.

Von den neueren Wiener Kapellmeistern ist zuerst Wilhelm Jahn mit Auszeichnung zu nennen, geboren 24. November 1835 zu Hof in Mähren, gestorben 21. April 1900 in Wien, zuerst Theaterkapellmeister in Pest (1854), Agram, Amsterdam, Prag und Wiesbaden (1864—81), seitdem bis zu seiner Pensionierung 1897 Direktor der Wiener Hofoper. Nicht von Wagner geschult, aber früh in Wagners Kreise gezogen und als Wagnerdirigent zu hohen

Ehren gelangt, ist Hermann Levi, geboren 7. November 1839 zu Gießen als Sohn eines Oberrabbiners, Schüler Vincenz Lachners in Mannheim und des Leipziger Konservatoriums, 1859 Musikdirektor in Saarbrücken, 1861 Kapellmeister der deutschen Oper in Rotterdam, 1864 Hofkapellmeister in Darmstadt, 1872 Hofkapellmeister (später Generalmusikdirektor) in München, auch Dirigent der ersten Parsifalaufführung in Bayreuth 1882, 1896 in Ruhestand, gestorben 13. Mai 1900 (Klavierkonzert, Lieder, Neubearbeitung der Texte von Mozarts Cosi fan tutte, Berlioz' „Trojaner" u. a.). Hanns Richter, geboren 4. April 1843 zu Raab in Ungarn, einer der gefeiertsten Dirigenten Wagnerscher Schulung, 1866—67 in Luzern bei Wagner als Amanuensis bei der Fertigstellung der Meistersinger, wurde 1868 Chordirektor an der Münchener Hofoper, 1871 Kapellmeister am Pester Nationaltheater, 1875 Nachfolger Dessoffs als Hofopernkapellmeister und Dirigent der Gesellschaftskonzerte in Wien, 1878 auch zweiter und 1893 erster Hofkapellmeister; 1900 nahm er seine Entlassung. Richter leitete 1876 die ersten Nibelungen-Aufführungen in Bayreuth, auch 1877 alternierend mit Wagner die Londoner Wagnerkonzerte (S. 487) und hat seit 1879 alljährlich einen Cyklus seinen Namen tragender Konzerte in London geleitet, die zu den hervorragendsten Ereignissen des Londoner Konzertlebens zählen. Zu den geschätztesten Wagnerdirigenten zählt auch Joseph Sucher, geboren 23. November 1843 zu Döbör (Ungarn), Schüler Sechters, 1876 Kapellmeister am Leipziger, 1878 am Hamburger Stadttheater, 1888—99 Hofkapellmeister in Berlin; seine Gattin (seit 1876) Rosa geb. Hasselbeck, eine hervorragende Opernsängerin (1886 die Isolde der Bayreuther Aufführungen), war fortgesetzt mit ihm gleichzeitig engagiert. Heinrich Kahl (1840—92) war nach mannigfach wechselnder Kapellmeisterthätigkeit seit 1872 Chordirektor, 1880 Kapellmeister der Berliner Hofoper. Karl Muck, geboren 22. Oktober 1859 zu Darmstadt, früher in Salzburg, Brünn, Graz und Prag, sowie an Neumanns wanderndem Wagnertheater, ist seit 1892 Hofkapellmeister in Berlin. Josef Rebiček, geboren 7. Februar 1844 zu Prag, vortrefflicher Violinist und als Konzertmeister zu Prag, Wiesbaden und Warschau thätig, wurde 1891 Kapellmeister am Nationaltheater zu Pest, 1893 am kgl. Hoftheater in Wiesbaden, übernahm 1897 die Direktion des Philharmonischen

Orchesters in Berlin, wurde aber 1898 zum kgl. Hofkapellmeister ernannt. Franz Mannstädt, geboren 8. Juli 1852 zu Hagen in Westfalen, Schüler Ehrlichs am Sternschen Konservatorium zu Berlin, ein feinsinniger Klavierspieler, 1876 Dirigent der Berliner Symphoniekapelle, war 1880 in Meiningen Hofkapellmeister unter Bülow als Intendanten, 1885—87 und wieder 1893—97 Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Berlin, 1887—93 und wieder seit 1897 Hofkapellmeister in Wiesbaden. Rafael Maszkowski, geboren 1838 in Lemberg, in Wien und Leipzig gebildet, seit 1885 als Dirigent in Schaffhausen (am „Imthurneum") und Koblenz thätig, ist seit 1890 Dirigent des Orchestervereins zu Breslau. Gustav F. Kogel, geboren 16. Januar 1849 zu Leipzig, Schüler des Leipziger Konservatoriums, als Theaterkapellmeister von kleinen Anfängen allmählich aufsteigend, wurde 1883—86 Kapellmeister am Leipziger Stadttheater, 1887 Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters und ist seit 1891 Dirigent der Museumskonzerte zu Frankfurt a. M., die unter ihm großes Renommee erlangten. Kogel war in größerem Maßstabe für die Firma Peters thätig als Herausgeber von Opernpartituren und Klavierauszügen. Einer der glücklichen, welche Wagner 1872 in der „Nibelungen-Kanzlei" in Bayreuth beschäftigte, Anton Seidl, geboren 7. Mai 1850 in Pest, gestorben schon am 28. März 1898 zu New York (durch Fischgift), begann seine glänzende Dirigentenlaufbahn 1875 als Kapellmeister am Stadttheater in Leipzig und an Neumanns Wandertheater auch unter Neumann am Bremer Stadttheater, übernahm 1885 die Leitung der von Damrosch begründeten Oper in New York und brachte daselbst ein eigenes Orchester schnell zu hohem Ansehen. Seidl zählt zu den am höchsten geschätzten Dirigenten Wagnerscher Schule. Arthur Nikisch, geboren 12. Oktober 1855 zu Szent Miklos (Ungarn), Schüler Dessoffs und Hellmesbergers, war zuerst Violinist im Wiener Hoforchester, ging aber 1878 als zweiter Kapellmeister ans Leipziger Stadttheater unter Neumann, der ihn bald Seidl im Range gleichstellte, blieb als erster Kapellmeister unter Stägemann, übernahm aber 1889 die Leitung der Symphoniekonzerte in Boston (Nachfolger Gerickes), wurde 1893 Opernkapellmeister und -Direktor in Pest und 1895 Nachfolger Reineckes als Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte, welche damit ihre

konservative Haltung aufgaben und in die Reihe der Konzertinstitute fortschrittlicher Tendenz eintraten. Neben den Gewandhauskonzerten leitet Nikisch, der zu den glänzendsten Vertretern des Dirigenten-Virtuosentums zählt, auch die Philharmonischen Konzerte zu Berlin und ist überhaupt als Gastdirigent auswärts begehrt. 1897 machte Nikisch eine große Konzerttour mit dem ganzen Berliner Philharmonischen Orchester über die Schweiz nach Paris.

Wie ehedem nur die Instrumentalvirtuosen, reisen jetzt auch die Taktstockvirtuosen und zwar mit ihrem Instrument, d. h. mit dem ganzen Orchester. Bülow mit den Meiningern (1880—85) hat damit den Anfang gemacht (abgesehen natürlich von den Straußschen und anderen Tanzkapellen und ähnlichen Wanderungen von Orchestern mit zwei ständigen Domizilen, wie des im Sommer in Scheveningen spielenden Berliner Philharmonischen Orchesters. Die Veranstaltungen des Allgemeinen deutschen Musikvereins haben nur vereinzelte Gastspiele ganzer Orchester veranlaßt (z. B. des Sondershäuser Orchesters in Leipzig 1873), auch Martin Krauses Liszt-Vereins-Konzerte in Leipzig haben mangels eines eigenen Orchesters solche Massengastspiele gezeitigt (das Berliner Hoforchester unter Weingartner, das Meininger Orchester unter Steinbach). Willem Kes, geboren 16. Februar 1855 zu Dordrecht, Schüler des Leipziger Konservatoriums, 1883 Dirigent der Konzerte der Parkschouburg zu Amsterdam und Begründer des Renommees der dortigen Concertgebouv-Konzerte, eiferte als Dirigent des „schottischen Orchesters“ zu Glasgow (1895—98) Bülow nach, indem er mit seinem Orchester Konzertreisen machte. Seit 1898 ist Kes Dirigent der Gesellschaftskonzerte und Konservatoriumsdirektor in Moskau.

Fritz Steinbach, geboren 17. Juni 1855 zu Grünsfeld in Baden, Schüler des Leipziger Konservatoriums, 1880 Musikdirektor in Mainz, ist seit 1886 Hofkapellmeister in Meiningen, mit dem stolzen Titel eines Generalmusikdirektors (Komponist guter Kammermusikwerke); sein älterer Bruder Emil Steinbach, geboren 14. November 1849 zu Lengenrieden in Baden, ist seit 1877 städtischer Kapellmeister in Mainz, seit 1898 auch Theaterdirektor (Kammermusik- und Orchesterwerke). Richard Sahla, geboren 17. September 1855 zu Graz, Schüler von W. Mayer daselbst und des Leipziger Konservatoriums, ein tüchtiger Violinist, war zuerst

Konzertmeister in Gothenburg, Wien und Hannover und wirkt seit 1888 erfolgreich als Hofkapellmeister und Direktor einer von ihm begründeten Orchesterschule in Bückeburg (Rumänische Rhapsodie für Violine und andere Violinwerke). Emil Paur, geboren 29. August 1855 zu Czernowitz i. d. Bukowina, Schüler des Wiener Konservatoriums, zuerst Kapellmeister zu Kassel, Königsberg und Mannheim, ging 1893 als Nachfolger Nikischs nach Boston (Symphoniekonzerte), siedelte aber 1898 nach New York über als Dirigent der Philharmonischen Konzerte und Direktor des National Conservatory. Zwei der hervorragendsten Virtuosen unter den Dirigenten sind es, welche wir als die jüngsten zuletzt nennen: Mottl und Weingartner. Felix Mottl, geboren 29. August 1856 zu Unter St. Veit bei Wien, Schüler des Wiener Konservatoriums, seit 1881 als Nachfolger Otto Dessoffs Hofkapellmeister in Karlsruhe, wo er bis 1892 auch den Philharmonischen Verein dirigierte, seit 1893 Generalmusikdirektor. Mottl dirigierte 1886 in Bayreuth und zählt zu den gesuchtesten Dirigenten für besondere Gelegenheiten. Er trat als Komponist mit den Opern „Agnes Bernauer“ (Weimar 1880), einem Festspiel „Eberstein“ (Karlsruhe 1881), einem Ballett (Tanzspiel „Pan im Busch“ 1900), einem Streichquartett und Liedern auf. Felix Weingartner, Edler von Münzberg, geboren 2. Juni 1863 zu Zara in Dalmatien, Schüler von W. Remy in Graz, war Theaterkapellmeister zu Danzig, Königsberg, Mannheim und Hamburg und wurde 1891 unter glänzenden Bedingungen als Hofkapellmeister und Dirigent der Symphoniekonzerte der kgl. Kapelle nach Berlin berufen. 1898 gab er diese Stellung auf und ging als Dirigent der Kaimkonzerte nach München. Weingartner genügt der Dirigentenlorbeer, der ihm in reichem Maße zuteil geworden, nicht; er verlangt nach dem des Komponisten. Mit seinen Opern „Sakuntala“ (Weimar 1884), „Malawika“ (München 1886) und „Genesius“ (Berlin 1893) ist es ihm nicht gelungen, sich eine Position zu schaffen, obgleich dieselben zu den bemerkenswerteren Erscheinungen der nach-Wagnerschen Opernkomposition zählen. Auch seine Orchesterwerke (symphonische Dichtung „Die Gefilde der Seligen“, Ouvertüre „König Lear“, Symphonie G-dur) sind nur als eine moderne Spezies von Kapellmeistermusik gewertet worden und auch seine beiden Streichquartette fanden Ablehnung; dagegen haben

eine größere Anzahl von Liedern durch charakteristische originelle Faktur frappiert.

Ueberblicken wir den Inhalt dieses Kapitels, so müssen wir mit Bedauern eingestehen, daß dasselbe uns in etwas von unseren Vorsätzen abzugehen gezwungen hat, nämlich durch die Häufung der Namen und die Zersplitterung in das Detail; leider war diesem Fehler ohne Gefahr zu großer Lücken nicht wohl zu begegnen. Die Signatur des Musiktreibens zu Ende des Jahrhunderts, nachdem auch die letzten Großen die Augen geschlossen haben, ist eben die Vielköpfigkeit: eine Ueberfülle von bemerkenswerten, hochachtbaren und kühn strebenden Tonkünstlern, aber der gänzliche Mangel führender, durch Ueberlegenheit dominierender Persönlichkeiten. Es ist nicht zu fürchten, daß dieses Interregnum lange dauern wird; aber daß es zur Zeit besteht, ist unbestreitbar. Das folgende Kapitel, das für das Ausland eine ähnliche Uebersicht für die Nationen giebt, welche noch nicht bis in die Gegenwart berücksichtigt worden sind (vgl. Kapitel XIII: „Die nationalen Strömungen"), wird das zur Genüge weiter bekräftigen.

Sechzehntes Kapitel.

Die neueste Produktion im Auslande.

§ 1. Frankreich.

Begreiflicherweise dauerte es eine geraume Zeit, bis der Geist der deutschen Romantik, wie er in den Opern Webers und Wagners und den Orchester- und Chorwerken und Liedern Schuberts, Mendelssohns und Schumanns lebt, soweit auch im Auslande seinem wahren Wesen nach verstanden wurde, daß er auch dort die neue Produktion durchdrang. Das exaltierte, explodierende Wesen des französischen Naturells hatte zwar, wie wir sahen, durch Vermittelung der Dichtungen Victor Hugos sich schon seit 1830 für die phantastischen Auswüchse der Romantik schnell begeistert und in den Opern Meyerbeers und 'den Symphonien Berlioz' die Schönheitslinien des Klassizismus durchbrecheud sich ins Gewaltsame und Fratzenhafte verirrt; es bedurfte aber Jahrzehnte, ehe der eigentliche wertvolle Kern der Romantik, das träumerische Sehnen, verzückte Schauen, das aus Furcht und Hoffnung, Lust und Schreck seltsam gemischte Erbeben der Menschenseele gegenüber dem Wunderbaren, Unbegreiflichen dem verstandesmäßigen mehr zum Witz als zur Phantasie neigenden französischen Wesen verständlich wurde. Wenn derselbe auch vielleicht niemals sich in seinem ganzen Umfange den Romanen erschließen wird, da der tiefblaue Himmel des sonnigen Südens ganz andere Vorstellungskreise erzeugt als der rauhe Norden mit seinen langen Winternächten und nebelverhangenen Herbst- und Frühlingstagen, so ist doch nicht zu verkennen, daß durch die romantische Kunst auch den Franzosen in erhöhtem Maße die Empfänglichkeit für die

Denk- und Empfindungsweise des Germanen- und Slaventums vermittelt worden ist. Mag auch noch zunächst manches nur anempfunden, mehr nachgebildet als aus dem eigenen Geiste erzeugt sein, die Befruchtung der romanischen Kunst durch die deutsche Romantik ist eine Thatsache geworden. Wenn auch die französische Musik noch kein Werk aufzuweisen hat, das mit gleicher Vollendung die nordländische Naturauffassung zur Geltung brächte wie Pierre Lotis „Islandfischer", so ist doch eine fortschreitende Assimilation auch der musikalischen Bildweise nicht zu verkennen.

Auf dem Gebiete der Oper war Frankreichs dominierende Stellung noch viel zu jung, als daß einstweilen ein Fortschreiten auf dem mit so großem Erfolg betretenen Wege nicht hätte selbstverständlich scheinen müssen. Sowohl die erst um 1830 auf ihren Höhepunkt gelangte Esprit funkelnde französische Lustspiel-Oper, als die ebenfalls erst seit dieser Zeit zu ihrem ganzen Glanze entwickelte große historische Oper reichen ja mit den letzten Werken ihrer ersten Hauptvertreter (Auber, Meyerbeer) bis an das letzte Drittel des Jahrhunderts heran und Komponisten, welche nur wenig später sich diesen gleichstrebend gesellt, haben ihre Weise fortgesetzt bis zur Gegenwart. Deshalb ist auch weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus nicht eigentlich von einem bewußten Einlenken in neue Bahnen zu sprechen, sondern es vollzieht sich vielmehr zunächst besonders unter der Einwirkung der durchaus zum Gemeingut gewordenen Kunst Beethovens und allmählich auch derjenigen der deutschen Romantiker der Instrumentalmusik ganz allmählich eine Umwandlung der Schreibweise und erst in den letzten Dezennien des Jahrhunderts gewinnen auch Wagners Theorien bestimmteren Einfluß.

Durchaus noch auf dem Boden der Schreibweise der ersten Jahrzehnte steht François Benoist (1794—1878), lange Jahre Orgellehrer am Konservatorium und Korrepetitor (Chef du chant) an der Großen Oper, übrigens nur mit zwei Opern (Léonore et Félix 1821) und einigen Balletten mit mittelmäßigen Erfolge für die Bühne thätig; seine Orgelkompositionen erschienen gesammelt als Bibliothèque de l'organiste. Auch François Bazin (1816—78), seit 1844 Professor am Konservatorium, zuerst für Gesang, später für Harmonie, zuletzt (1871) für Komposition, ist mit neun komischen Opern (1846—69), von denen „Maître Pathelin" 1856 die beste

Aufnahme fand, nur eine Nebenerscheinung ohne höhere Bedeutung. Erfolgreicher war Albert Grisar (1808—69), ein geborener Belgier, der aber seine Bildung in Paris erhielt und dort dauernd blieb; derselbe brachte 1836—65 siebzehn komische Opern zur Aufführung (zum Teil Kompagniearbeiten mit Flotow), auch eine Operette (Douze innocentes 1865 für Offenbachs Theater) und fand mit seiner munter fließenden Melodik vielen Beifall. Die komische Oper lenkt bereits mit Grisar stark in das Fahrwasser der Operette über. Aimé Maillart (1817—71) hatte von fünf Opernversuchen nur mit „Les dragons de Villars“ 1856 Glück, ein Werk, das als „Das Glöckchen des Eremiten“ auch in Deutschland bekannt wurde. Edmond Membrée (1820—82), ein Schüler Carafas, brachte zwei große Opern „François Villon“ (1857) und „L'esclave“ 1875 und eine komische Oper „La courte échelle“, auch eine Kantate „Fingal“ und Chöre zu Oedipus rex und andere Gesangssachen. Aristide Hignard (1822—98), ein Schüler Halévys, hatte ephemere Erfolge mit drei komischen Opern und drei Operetten; eine ‚lyrische Tragödie‘ „Hamlet“ kam erst 20 Jahre nach ihrer Beendigung, aber nicht in Paris, sondern in Nantes (1888) zur Aufführung.

Als zwei Sterne von größerer Leuchtkraft heben sich aus der Reihe dieser Veteranen heraus Ambroise Thomas und Charles Gounod. Beide wurzeln ebenfalls noch in der älteren Praxis und kultivieren zunächst mit geringem Erfolge das Gebiet der komischen Oper; erst nachdem sie das reifere Mannesalter erreicht, treten beide auf das Gebiet der „lyrischen Oper“ über, jenes mittlere Genre, das mit Cherubinis „Wasserträger“ und Beethovens „Fidelio“ seine ersten bedeutenden Blüten getrieben hatte und dem auch die ersten romantischen Opern angehören. Paris hatte für dasselbe in dem Théatre lyrique jener Zeit eine durch ihren Namen sich sowohl von der Großen als der Komischen Oper unterscheidende Bühne erhalten. Ambroise Thomas ist am 5. August 1811 zu Metz geboren und starb am 12. Februar 1896 zu Paris; seine Ausbildung erhielt er am Pariser Konservatorium durch Dourlen, Barbereau, Lesueur, errang 1832 den Römerpreis und widmete sich mit Entschlossenheit der dramatischen Komposition. Ohne eine Stellung zu bekleiden, stieg er durch seine Werke allmählich derart in der Wertschätzung

der maßgebenden Kreise, daß bei Aubers Tode 1871 seine Wahl zum Direktor des Konservatoriums als eine selbstverständliche Sache erschien. 1837 wurde seine einaktige erste komische Oper „La double échelle“ aufgeführt, der schnell einige weitere Bühnenwerke folgten (komische Opern: „Le perucquier de la régence“ 1838, „Le panier fleuri“ 1839, „Carline“ 1840, „Angélique et Médor“ 1843, „Mina“ 1843; große Opern: „Le comte de Carmagnola“ 1841, „Le guerrilléro“ 1842; Ballette: „La gipsy“ [mit Benoist] 1839, „Betty“ 1846). Der Mißerfolg der meisten dieser Werke schreckte ihn zeitweilig von der Bühne ab und ließ ihn sich auf anderen Gebieten versuchen (kirchliche Gesänge, Kammermusik). Aber als 1849 sein „Caïd“ und 1850 sein „Sommernachtstraum“ (beide in der Komischen Oper) besser reüssierten und seinen Ruf begründeten, nahm er mit neuem Eifer wieder die Opernkomposition auf (komische Opern: „Raymond“ 1851, „La Tonelli“ 1853, „La cour de Célimène“ 1855, „Psyché“ 1857, „Le carnaval de Venise“ 1857, „Le roman d'Elvire“ 1860). Erst 1866 folgte aber die komische Oper „Mignon“ (nach Goethes „Wilhelm Meister“), das Werk, welches bestimmt war, seinen Namen auch im Auslande bekannt zu machen; graziöser Schwung und eine gewisse Weichheit der Gesamtstimmung erwarben dem Werke schnell Freunde. 1868 brachte Thomas in der Großen Oper seinen „Hamlet“, der in Frankreich ebenso gefeiert wie „Mignon“, den Weg nach Deutschland nicht fand. Nachdem eine neue einaktige komische Oper „Gille et Gillotin“ 1874 und ein Ballett „La tempête“ ziemlich spurlos vorübergegangen, brachte ihm die schon länger der Aufführung harrende „Françoise de Rimini“ 1882 noch einen Achtungserfolg. Ergänzend sind noch zu nennen eine Kantate zur Boieldieu-Centennarfeier in Rouen (1875), eine große Messe, ein Requiem und einige Instrumentalwerke (Streichquartett und -Quintett, Klaviertrio, Phantasie für Klavier und Orchester 2c.). Wenn auch Thomas mit den Großmeistern nicht verglichen werden darf, so gehört er doch zu den sympathisch ansprechenden Komponisten der nächsten Rangstufe.

In höherem Maße als Thomas hat Gounod über die Grenzen Frankreichs hinaus das Interesse erregt. Charles Gounod ist am 17. Juni 1818 zu Paris geboren und starb daselbst 17. Oktober

1893. Auch er war Schüler des Konservatoriums (Halévy, Lesueur), arbeitete auch mit Paër. 1837 erhielt er den Römerpreis. Gounod war anfangs durchaus der kirchlichen Komposition zugewandt (Messe solennelle, Requiem); doch fällt sein erster (mißglückter) Opernversuch bereits in das Jahr 1851 (Sappho). Da Gounod 1852 bis 1860 die Oberleitung sämtlicher Pariser Orphéons (vergl. S. 224) übertragen war, so schrieb er in dieser Zeit mehrere Chorwerke für Männerstimmen (zwei Messen u. a.). Doch brachte er 1854 die Opern „La nonne sanglante" und 1858 „Le médecin malgré lui" (nach Molière) und trat 1859 im Theatre lyrique mit dem Werke hervor, das ihn unsterblich machte („Marguerite" [Faust]). Erst 1867 brachte dasselbe Theater die zweite von Gounods berühmtesten Opern „Romeo und Julie"; dazwischen fallen in der Großen Oper „Philemon und Baucis" 1860 und „Die Königin von Saba" 1862, im Theatre lyrique „Mireille" 1864 und in der Komischen Oper „La colombe" 1866, die sämtlich ebenso wie die weiter folgenden, die komische Oper „Cinq Mars" 1877 und die großen Opern „Polyeukt" 1898 und „Der Tribut von Zamora" 1881 an innerem Werte und Wirksamkeit hinter jenen beiden Hauptwerken zurückstehen. Aber Gounods Bedeutung ist mit seinen Opern nicht umschrieben. Die Musik Schumanns, für die er ein spezielles Interesse faßte und deren Einfluß auch in seinen Opern deutlich zu spüren ist, hatte ihn auf das Gebiet der Instrumentalkomposition geleitet (drei Symphonien [D-dur, Es-dur und La reine des apôtres], Römischer Marsch, Klavierstücke zu zwei und vier Händen, die allbekannte Bearbeitung [Méditation] des ersten Präludiums aus J. S. Bachs wohltemperiertem Klavier). Besonderen Fleiß verwandte er aber Zeit seines Lebens auf die Chorkomposition. Aehnlich wie Liszt neigte Gounod zu religiöser Mystik und trug sich auch zeitweilig mit dem Gedanken, in den geistlichen Stand überzutreten. Nicht weniger als vier große Festmessen, ein Stabat Mater mit Orchester, ein Tedeum, eine Komposition der „Sieben Worte Christi" und andere kirchliche Werke entsprangen solcher Stimmung. Auch schrieb er mehrere Oratorien („Tobias", „The redemption" [Birmingham 1882] und „Mors et vita" [daselbst 1885]), die patriotischen Chorwerke „A la frontière" (1870) und „Le vin des Gaulois et la danse de l'épée" und eine Trauer-

kantate „Gallia" über den für Frankreich unglücklichen Ausgang des Krieges von 1870—71. Der Krieg hatte Gounod nach London verscheucht, wo er einen gemischten Chorverein ins Leben rief und große Konzerte veranstaltete; 1875 ging er nach Paris zurück. Eine Autobiographie Gounods gab Mrs. Weldon heraus, bei der Gounod in London wohnte; leider reichen sowohl die Autobiographie als auch seine „Memoires d'un artiste" nur bis zum Jahre des „Faust" (1859). Des liebenswürdigen Delibes, der außer mit seinen Balletten auch durch mehrere komische Opern (Le roi l'a dit 1873) über Frankreich hinaus bekannt wurde, gedachten wir schon (S. 555). Georges Bizet, geboren 25. Oktober 1838 zu Paris, gestorben 3. Juni 1875 zu Bougival, Schüler und Schwiegersohn Halévys, starb leider in der Blüte der Jahre, wenige Monate nach der Erstaufführung seines besten Werks, der komischen Oper „Carmen" (1875), welche auch in Deutschland großen Erfolg hatte; dieselbe gehört zu den seltsamsten Mischgattungen, welche die neue Oper hervorgebracht hat, da sie zwischen ernsthafter Tragik und dem trivialen Wesen der Operette hin und her schwankt. Seine älteren Opern „Die Perlenfischer" 1863, „Das Mädchen von Perth" 1867 und „Djamileh" 1872 [einaktig], deren Import in Deutschland nach dem Erfolge von „Carmen" ebenfalls versucht wurde, sind zwar stilreiner, aber matter in der Wirkung und faßten nicht Fuß. Wohl aber fanden die beiden Orchestersuiten „L'Arlésienne" (als Musik zu Daudets Drama geschrieben) und nach diesen auch eine dritte „Roma" und vierte „Jeux d'enfance" eine freundliche Aufnahme in den Konzertsälen.

Nach Ambroise Thomas' Tode (1896) wurde zum Direktor des Konservatoriums Theodore Dubois ernannt, geboren 24. August 1837 zu Rosney (Marne), Schüler Ambr. Thomas', seit 1871 Lehrer am Konservatorium. Dubois hat mit mehreren Bühnenwerken Achtungserfolge erzielt (komische Opern: „La guzla de l'Emir" 1873, „Le pain bis" [„La Lilloise"] 1879, große Oper „Aben Hamet" 1884, Ballett „La Farandole"), ist aber auch mit seinen Orchesterkompositionen (mehrere Suiten, symphonische Ouvertüre, Ouvertüre „Fritjof", symphonische Dichtung „Nôtre Dame de la mer", Klavierkonzert) und Chorwerken (Oratorien „Die sieben Worte" und „Das verlorene Paradies" [1878 preisgekrönt],

Messen, Motetten) nicht über Frankreich hinausgedrungen. Noch mehr als die letztgenannten Komponisten zeigt die wachsende Einwirkung der neudeutschen Schule Victorin de Joncières, geboren 12. April 1839 zu Paris, ein aus der Art geschlagener Schüler Elwarts und Lebornes (große Opern „Sardanapal“ 1867, „Pompejis letzter Tag“ 1869, „Dimitri“ 1876, „La reine Bertha“ 1878, komische Oper „Jean Cavalier“; Orchesterwerke: „Symphonie romantique“, Chorsymphonie „La mer“, Orchestersuite „Les Nubiennes“, ein Violinkonzert u. a.). Ein anderer französischer Wagnerianer ist Emanuel Chabrier, geboren 18. Januar 1841 zu Ambert, gestorben 13. September 1894 zu Paris, ursprünglich Jurist aber früh musikalisch geschult (Schüler Hignards). Nach glücklichem Erfolg von ein paar Operetten und einer Scene mit Chor „Sulamith“ erregte er 1886 in Brüssel mit der großen Oper „Gwendoline“ viel Aufsehen, der 1887 in Paris die komische Oper „Le roi malgré lui“ 1889 und 1898 die große Oper „Briseïs“ folgte. Von sonstigen Kompositionen Chabriers wurde eine spanische Rhapsodie bemerkt. Mehr im älteren Fahrwasser hielt sich Ernest Guiraud, geboren 23. Juni 1837 zu Neu-Orleans, gestorben 6. Mai 1892 in Paris, Schüler Halévys, seit 1876 Professor am Konservatorium (komische Opern: „Sylvie“ 1864, „En prison“ 1869, „Le Kobold“ 1870, „Madame Turlupin“ 1872, „Piccolino“ 1876, „La galante aventure“ 1882, Ballett „Greetna Green“ 1873, auch einige Orchesterwerke u. a.). Auch der ebenfalls von Halévy gebildete Victor Massé, geboren 7. März 1822 zu Lorient, gestorben 5. Juli 1884 zu Paris, 1860 Kompositionsprofessor am Konservatorium, Mitglied der Akademie ꝛc., der 1849 bis 1876 sechzehn (meist komische) Opern in Paris zur Aufführung brachte, von denen die bestaufgenommenen („Le chanteuse voilée“ 1850, „La reine Topaze“ 1856 und „Paul und Virginie“ 1876) ohne Erfolg auch in Wien importiert wurden, wandelt die Bahn der älteren Opernpraxis und entbehrt kraftvollerer Züge, welche ernstlich interessieren könnten. Meyerbeersche Traditionen pflanzt fort Jules Massenet, geboren 12. Mai 1842 zu Montaud (Loire), ein Schüler Ambr. Thomas', 1878—96 Kompositionsprofessor am Konservatorium, auch Mitglied der Akademie. Bombastisch in der Wahl seiner Stoffe und in der musikalischen Behandlung, raffiniert

in der Instrumentierung bis zur Aufdringlichkeit, aber besonders ein Freund glänzender Tutti, auch in seinen Orchesterwerken theatralisch posierend, ist Massenet einer der charakteristischesten Repräsentanten des die von Deutschland angeschlagenen neuen Töne ignorierenden, seine eigenen Wege weitergehenden Frankreich. Am charakteristischesten kommt seine Natur zur Geltung in den großen Opern „Der König von Lahore“ (1877), „Herodias“ (1881), „Cid“ (1885), „Der Magier“ (1891) und „Thaïs“ (1894), sowie in den geistlichen Opern „Maria Magdalena“ (1873) und „Eva“ (1875) und in seiner Musik zu Lisles „Erynnien“ und Sardous „Theodora“ (1884). Gemäßigter erscheint sein Schwulst in den komischen Opern, von denen „Don César de Bazan“ (1872), „Manon“ (1884), „Esclarmonde“ (1889), „La Navarraise“ (London 1894) auch der zuerst in Wien aufgeführte „Werther“ (1892, komponiert 1886), „Sappho“ (Paris 1899) und „Cendrillon“ (1899) hervorgehoben seien. Für Orchester schrieb Massenet sechs Suiten (darunter eine „Ungarische Suite“ und „Scènes pittoresques“), eine symphonische Dichtung „Visions“, sowie mehrere Ouvertüren, auch ein Streichquartett und viele Lieder („Mélodies“) und Chorgesänge a cappella. Die abwehrende Haltung des für alles Ausländische so leicht begeisterten Deutschland gegenüber Massenets Musik ist eine vielsagende Kritik von deren innerem Wert.

Alphonse Duvernoy, geboren 30. August 1842 zu Paris, Schüler Bazins, tüchtiger Pianist, Professor am Konservatorium (Opern „Sardanapal“ 1892, „Hellé“ 1896, Chorwerk „La tempête“, Ouvertüre „Hernani“, auch Kammermusikwerke); Henry Maréchal, geboren 22. Januar 1842 in Paris (Opern „Deïdamia“ 1893, „Calendal“ 1894, „Weihnachtstraum“ u. a.) und William Chaumet, geboren 26. April 1842 zu Bordeaux (Opern „Bathylle“ 1873, „Herodes“ 1885 und mehrere Operetten, auch Kammermusik) stehen in zweiter Linie. Auch Emile Pessard, geboren 29. Mai 1843 zu Paris, der zwischen der komischen Oper und Operette hin und her schwankt (Tartarin sur les Alpes 1888) und dazwischen Kammermusik und Messen schreibt, hat keine eigene Physiognomie. Zwei talentvolle Schüler Cäsar Francks sind Albert Cahen, geboren 8. Januar 1846 zu Paris (biblische Bühnendichtung „Johannes der Täufer“, mythologische Bühnendichtung „Endymion“, mehrere

komische Opern) und Arthur Coquard, geboren 26. Mai 1846 zu Paris (Opern „L'epée du roi“ 1884, „Le mari d'un jour“ 1886, „La Jacquerie“ 1895 [die Ausführung eines von Lalo begonnenen Werks], Chorwerke, Orchestersuite u. a.). Gustav Salvayre, geboren 24. Juni 1847 zu Toulouse, Schüler Ambr. Thomas', schrieb mehrere Opern, eine Ouvertüre, ein Stabat Mater, eine biblische Symphonie „La resurrection“, Psalm 113 für Soli, Chor und Orchester. Das Wagner nachstrebende, getreulich zusammen arbeitende Brüderpaar Hillemacher: Paul, geboren 29. November 1852 zu Paris, Schüler Bazins, und Lucien, geboren 10. Juni 1860, Schüler Massenets, brachte eine Anzahl Opern („St. Mégrin“ Brüssel 1886, „Le Drac“ [Der Flutgeist] Karlsruhe 1896, „Circe“ 1899 und einige Einakter), sowie Orchesterwerke (Suite „Die goldene Hochzeit“ und symphonische Dichtung „Les Solitudes“) mit Erfolg zur Aufführung. Ganz moderne Bahnen wandeln auch die von Massenet gebildeten Komponisten Alfred Bruneau, geboren 3. März 1857 zu Paris, Schüler Massenets, der Komponist der Zola-Opern „Le rêve“ 1891, „L'attaque au moulin“ 1893 und „Messidor“ 1897 [wohl der erste Versuch, eine Oper auf einen Prosatext zu komponieren]), Lucien Lambert, geboren im Januar 1861 zu Paris (Opern „Broceliande“ 1892 und „Der Spahi“ 1897 [nach Pierre Lotis Roman], dramatische Legende „Sire Olaf“ 1887, Klavierkonzert u. a.) und Gabriel Pierné, geboren 16. August 1863 zu Metz (Opern „Vendée“ Lyon 1897 und „La coupe enchantée“ 1895, Pantomimen und Operetten).

Wenn auch in Frankreich noch mehr als in Deutschland, fast so wie in Italien die Opernkomposition das Interesse der Komponisten vorzugsweise in Anspruch nimmt, so hat doch in neuerer Zeit die Thätigkeit auf dem Gebiete der Orchesterkomposition und der Kammermusik, die durch ständige Konkurrenzen (Prix Chartier) gespornt wird, erheblich zugenommen. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war beinahe der alleinige Vertreter der Kammermusik in Paris George Onslow, geboren 27. Juli 1784 zu Clermont Ferrand, gestorben daselbst 3. Oktober 1852, der Enkel des ersten Lord Onslow, Komponist einiger in Paris ohne Erfolg gegebenen Opern (1824 bis 1827), auch weniger Vokalsachen („Abels Tod“ für Baß und

Orchester) und von vier Symphonien, vor allem aber von einer erstaunlichen Menge Kammermusik (34 Streichquintette, 36 Streichquartette, 10 Trios, 6 Violinsonaten, 3 Cellosonaten, je ein Klavier-Sextett und -Septett, sowie ein Nonett für Streicher und Bläser). Onslow produzierte leicht und schrieb fließend, aber ohne tieferen Gehalt; er ist seiner der letzten Ausläufer der an Haydn und Mozart direkt anschließenden Massenproduktion von Kammermusik. Ein fleißiger Komponist von Instrumentalwerken war auch Henri Reber, geboren 21. Oktober 1807 zu Mülhausen i. E., gestorben 24. November 1880 in Paris, Schüler von Reicha und Lesueur, seit 1851 Professor am Konservatorium (4 Symphonien und andere Orchesterwerke, Kammermusikwerke [7 Trios], auch Vokalsachen [einige Opern]). Speziell Klavierkomponist und ein geschätzter Klavierlehrer war Camille Marie Stamaty, geboren 1811 in Rom, gestorben 1870 in Paris (Klavierkonzerte, Sonaten, Etüden). Auch Aristide Farrenc (1794—1865), der Herausgeber des „Trésor des pianistes“ (1861—72) und seine treue Mitarbeiterin Frau Louise Farrenc, geb. Dumont (1804—1875), sind hier mit Auszeichnung zu nennen. Frau Farrenc war als Pianistin, Lehrerin und Komponistin angesehen (zahlreiche Kammermusikwerke, auch Symphonien). Hauptsächlich als Vokalkomponist fruchtbar war Antoine Elie Elwart (1808—1877), seit 1840 Professor am Konservatorium (Chorsymphonie „Le déluge“, Messen, Oratorien, Tedeum; doch ist derselbe am bekanntesten als Historiograph der Konservatoriumskonzerte [1860] und Verfasser einer Anzahl theoretischer Unterrichtswerke (Solfège 1840, Kontrapunkt u. a.). Der Komponist von Wagners übersetzten Holländertext (S. 464), Pierre Dietsch (1808—65), Kirchenkapellmeister in Paris, 1860 bis 1863 an der Großen Oper, war hauptsächlich Kirchenkomponist (25 Messen, ein Tedeum u. a.) und gab Sammelwerke für Orgel heraus. Der Direktor der Toulouser Filiale des Pariser Konservatoriums, Paul Mériel (1818—97), schrieb mehrere Opern, ein Oratorium „Kain“, eine Symphonie „Tasso“ und Kammermusikwerke. Ein freundliches, aber eigentlicher Kraft entbehrendes Talent entfaltete der fleißige Louis [Trouillon-] Lacombe (1818—84), Komponist von Opern („La Madone“ 1860, „Winkelried“ [erst 1892 in Genf], „Meister Martin und seine Gesellen“ [erst 1897

in Koblenz], Melodram mit Chören „Sappho"), Chorsymphonien („Manfred", „Arva") und Kammermusikwerken (Klavierquintett, Trio). Der als Pianist und Lehrer hochgeschätzte Eduard Wolff (1816 in Warschau geboren, gestorben 1880 in Paris, wo er seit 1835 lebte), schrieb wertvolle Etüden, auch ein Klavierkonzert und in Compagnie mit de Bériot und Vieuxtemps Duos für Klavier und Violine. Eine bedeutendere Erscheinung ist Jean Baptiste Weckerlin, geboren 9. November 1821 zu Gebweiler im Elsaß, seit 1876 Félicien Davids Nachfolger als Bibliothekar des Konservatoriums; seine Hauptwerke sind die großen Chorwerke „Les poèmes de la mer" (1860), „L'Inde" und „Das Alexanderfest", das Oratorium „Das jüngste Gericht", eine „Symphonie de la forêt", a cappella-Chöre für Frauenstimmen, eine Cäcilienmesse; auf der Bühne versuchte er sich nur mit ein paar kleinen komischen Opern. Als Schriftsteller machte er sich verdient durch mehrere Arbeiten über das Volkslied in Frankreich, eine Geschichte der Instrumente und der Instrumentalmusik und einen Katalog der Bibliothek des Konservatoriums. Ch. Emile Poisot, geboren 1822 zu Dijon, wo er 1868 ein Konservatorium und eine Konzertgesellschaft begründete, schrieb Kammermusik, kirchliche Werke, auch einige Opern und mehrere theoretische Lehrbücher. Samuel David (1836—95), Schüler Halévys und seit 1872 Musikdirektor der Pariser Synagogen, komponierte Symphonien, ein Werk für Männerchor mit Orchester „Le Génie de la Terre" und eine Anzahl kleiner komischer Opern, bezw. Operetten. Zu europäischer Berühmtheit brachte es trotz des Mangels eines eigentlichen Stils Eduard Lalo, geboren 27. Januar 1823 zu Lille, gestorben 22. April 1892 zu Paris (Oper „Le roi d'Ys" 1888 [1876 komponiert], Ballett „Namouna", zwei Violinkonzerte, je ein Klavierkonzert und Cellokonzert, Rhapsodie norvégienne, Kammermusikwerke, Lieder 2c.). Als bedeutender Vokalkomponist gilt wenigstens in Frankreich Léon Gastinel, geboren 15. August 1823 zu Villers le Pots, ein Schüler Halévys (drei große Messen, vier Oratorien, aber auch zwei Symphonien, zwei Ouvertüren, eine Konzertante für zwei Violinen mit Orchester, mehrere Kammermusikwerke und fünf komische Opern (1853—96). Jules Cohen, geboren 2. November 1830 zu Marseille, Schüler Halévys, seit 1870 Lehrer des Ensemblegesangs am Konservatorium,

fand mit Messen und Orchesterwerken Anerkennung, dagegen kamen seine Opernversuche nicht zur Geltung. Adolphe Blanc, geboren 24. Juli 1828 zu Manosque, gestorben im Mai 1885 in Paris, wurde bereits 1862 mit dem Prix Chartier für seine Kammermusikwerke ausgezeichnet (Quintette, Quartette, Trios 2c.). Poll de Silva (1834—75), ein blinder Komponist, der seiner Mutter seine Werke diktierte, wurde für ein Stabat Mater preisgekrönt (1871), schrieb auch Symphonien, Oratorien, brillante Klaviersachen u. s. w. Ein Komponist, dessen starker künstlerischer Instinkt in freien Formen sich bewegt, ist Paul Lacombe, geboren 11. Juli 1837 zu Carcassonne (1889 Prix Chartier), Komponist von drei Symphonien, mehreren Ouvertüren, einer symphonischen Legende Suite pastorale, Suite und Divertissement für Klavier und Orchester, Serenade für Flöte, Oboe und Streichorchester, Trios, Violinsonaten, auch Messen (Requiem) und andere Vokalsachen, sowie Klavierwerken aller Art. Eine beachtenswerte Erscheinung ist auch René de Boisdeffre, geboren 3. April 1838 zu Vesoul, Komponist zahlreicher Kammermusikwerke (zwei Trios, ein Klavierquartett, zwei Klavierquintette, ein Klaviersextett, auch Klaviersonaten, einer Symphonie und Scènes champêtres für Orchester und größere Vokalwerke („Moses Errettung aus dem Nil“, „Das Hohelied“ für Soli, Chor und Orchester, „Messe solennelle“, auch Chorlieder). Auch Alexis de Castillon, geboren 13. Dezember 1838 zu Chartres, gestorben schon am 5. März 1873 zu Paris, ein Schüler César Francks und Massés, war ein der Bühne fernbleibender Komponist (Kammermusik- und Orchesterwerke), desgleichen Emile Bernard, geboren 1843 zu Marseille, Schüler Rebers (Kammermusikwerke, Orchestersuiten, Orgelsuiten, Violinkonzert, Klavierkonzert und Phantasie für Klavier und Orchester) und Gabriel Fauré, geboren 13. Mai 1845 zu Pamiers, Schüler von Saint-Saëns, Organist an St. Sulpice, später an Sainte Madeleine, 1896 Kompositionsprofessor am Konservatorium (Streichquartette, Klavierquartette, Violinsonate, Symphonie D-moll, Orchestersuite, Musik zum Kaufmann von Venedig, Chor des Djinns, Chorwerk „Die Geburt der Venus“, Requiem).

Um Haupteslänge überragt aber die Mehrzahl seiner Zeitgenossen Camille Saint-Saëns, geboren 9. Oktober 1835 zu Paris, Schüler von Stamaty (Klavier), Benoist (Orgel) und

Maleben und Halévy (Theorie und Komposition), 1858 bis 1870 Organist an der Madeleinekirche und Lehrer an Niedermeyers Kirchenmusikschule, seitdem nur der Komposition lebend. Saint-Saëns ist ein ausgezeichneter Orgel- und Klaviervirtuos und als solcher auch im Auslande rühmlichst bekannt. Von seinen Kompositionen wurden zuerst die symphonischen Dichtungen „Phaéton", „Das Spinnrad der Omphale", „Die Jugend des Herkules" und der genial instrumentierte „Totentanz" bekannt; aber auch seine Orchester- und Kammermusikwerke bürgerten sich in großer Zahl auf den Programmen der Konzerte im Auslande fest ein (3 Symphonien [Es-dur, A-moll, C-moll], 2 Suiten [Nr. II. Suite Algérienne], Septett für Trompete (!), Klavier und Streichinstrumente, ein Klavierquintett, 2 Klavierquartette [das zweite mit Blasinstrumenten], ein Trio) und seine Konzerte gehören zu den Lieblingen der Virtuosen (5 Klavierkonzerte, 3 Violinkonzerte, mehrere Konzertstücke für Violine und Orchester [Havanaise], ein Cellokonzert, Tarantelle für Flöte, Klarinette und Orchester u. a.). Von seinen Klavierkompositionen sind die Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Beethoven hervorzuheben. Aber Saint-Saëns ist als Vokalkomponist kaum minder produktiv denn als Instrumentalkomponist. Mit den großen Opern „Simson und Delila" (zuerst in Weimar 1877), „Etienne Marcel" (Lyon 1879), „Heinrich VIII." (Paris 1883), „Proserpina" (1887), „Ascanio" (1890), „Frédégonde" (1895) und „Déjanire" (1898), denen sich einige komische („La princesse jaune" [Paris 1872], „Le timbre d'argent" [das. 1877], „Phryne" [1893] und ein Ballett „Javotte" (Brüssel 1896) anreihen, steht Saint-Saëns in der vordersten Reihe der französischen Bühnenkomponisten nach Auber und Thomas, und auch als Komponist großer Chorwerke hat er sich mit Erfolg bethätigt (zwei Messen, ein Requiem, eine biblische Oper „Le déluge", ein Weihnachtsoratorium, auch ein weltliches Chorwerk „La lyre et la harpe" [Text von Viktor Hugo]). Wenn auch Saint-Saëns die tiefere Innerlichkeit fehlt und er über ein gewisses ostentatives Wesen nie ganz hinauskommt, so zählt er doch ohne Frage zu den interessantesten Erscheinungen unter den neueren Komponisten und imponiert überall durch Eleganz der Faktur. Durch Festhalten an bestimmter musikalischer Formgebung (auch in seinen symphonischen Dichtungen, die

mehr nur in großen Zügen al fresco gemalt sind) hebt er sich merklich ab gegen die auf Berlioz' Bahnen wandelnden modernen, unterscheidet sich aber auch durchaus von den bedeutenderen deutschen Zeitgenossen durch echt französische Eigenart.

Zu den namhaften neueren Komponisten Frankreichs zählt auch Benjamin Godard, geboren 18. August 1849 zu Paris, gestorben 10. Januar 1895 zu Cannes, Schüler Rebers und als Violinist Vieuxtemps'. Godard trat zuerst als Kammermusikkomponist hervor (Streichquartette, Trio, Violinsonate) und erhielt daher den Prix Chartier, wandte sich aber später speziell der Orchesterkomposition zu und erlangte als solcher ein gewisses Renommee auch im Auslande („Scènes poétiques“, Symphonieballett, „Gothische Symphonie“, „Orientalische Symphonie“, „Symphonie légendaire“ mit Soli und Chören, dramatische Symphonie mit Soli und Chor „Tasso“ [1878 preisgekrönt], „Concerto romantique“ für Violine, Klavierkonzert). Mit einigen Opernversuchen hatte er nur geringen Erfolg („Pedro de Zalaméa“ Antwerpen 1884, „Jocelyn“ Brüssel 1888, „Dante et Béatrice“ Paris 1890, „Ruy Blas“ 1891, „La vivandière“ 1895). Aus der Reihe der jüngeren, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts geborenen Komponisten ragt Vincent d'Indy hervor, geboren 27. März 1851 zu Paris, der bedeutendste der Schüler César Francks, der in Colonnes Orchester als Chordirigent und Paukenschläger seine Orchesterstudien machte. 1874 führte ihn Pasdeloup mit einem Satze seiner Wallenstein-Trilogie (Symphonie) in die Oeffentlichkeit ein; dieser folgten die weiteren Orchesterwerke: Symphonie „Jean Hunyady“, die Ouvertüre „Antonius und Kleopatra“, eine Orchesterlegende „Sauge fleurie“, eine symphonische Ballade „La forêt enchantée“, symphonische Variationen „Istar“. Auch ein Kammermusikwerk d'Indys erschien im Druck, ferner Klaviersachen und Lieder und eine Scene „La chevauchée du Cid“, eine biblische Scene „Maria Magdalena“ und das Chorwerk „Le chant de la cloche“. Ein erster Opernversuch fiel durch; dagegen hat die große Oper „Fervaal“ (1897) großes Aufsehen gemacht. Ein viel versprechendes Talent starb vor der Zeit in Ernest Chausson, geboren 1855 zu Paris, gestorben 10. Juni 1899 auf seinem Landgute Limay bei Nantes (durch Sturz vom Rade). Seine Symphonie in B-dur, mehrere

symphonische Dichtungen und Chorwerke, gediegene Kammermusikwerke, auch je ein Violin- und Klavierkonzert sowie zwei Opern („Helene“ und „König Artus“) und ein paar Schauspielmusiken fielen auf durch ihre bestimmte Eigenart. Nur kurz seien schließlich noch aus der Reihe der jüngsten namhaft gemacht Eugène d'Harcourt, ein Schüler Massenets und später noch Bargiels in Berlin, der mehrmals populäre Konzerte in Paris unternahm (Messe, Symphonien, Quartette u. a.); Silvio Lazzari, geboren 1858 in Bozen, Schüler Francks, ein begeisterter Wagnerianer (Orchesterwerke, Kammermusik, Chor und Lieder), Gustave Charpentier, geboren 25. Juni 1868 zu Dieuze, ein hypermoderner „Impressionist“ (Orchesterwerke: „Impressions d'Italie“, „Les fleurs du mal“ [nach Baudelaire], zwei Orchestersuiten, Chorwerke: „Impressions fautes“ und „La vie d'un poète“, und ein Festspiel „Le couronnement de la Muse“); die talentvolle Cécile Chaminade, geboren 8. August 1861 zu Paris (Chorwerk „Les Amazones“, Oper „La Sévillane“, Ballett „Kallirrhoe“, Konzertstück für Klavier und Orchester, und kleinere Orchesterstücke); Pierre de Bréville, geboren 1861 zu Bar le Duc, Schüler Francks (Messen, Motetten, Chorwerke „Ste. Rose de Lima“, Ouvertüre zu Maeterlincks „Princesse Maleine“, symphonische Dichtung „Dezembernacht“, Schauspielmusiken u. a.); Charles Debussy, geboren 1862 zu St. Germain, der musikalische Nachdichter von Baudelaire, Verlaine, Mallarmé („Nachmittag eines Faun“) und Maeterlinck; der zahmere, konservativer geartete Xavier Leroux, geboren 11. Oktober 1863 zu Velletri (Ouvertüre „Harald“, Oper „Evangeline“ Brüssel 1895, solenne Messe, Musik zu Sardous Kleopatra ꝛc.); Fernand de La Tombelle, geboren 1854 zu Paris, Schüler Guilmants (Kammermusik, Orchestersuite: Impressions nationales, Livres d'images, Suite féodale ꝛc.), Fernand Leborne, geboren 10. März 1863 (Orchesterwerke mit charakteristischen Titeln, Kammermusik, auch Opern [„Hedda“ Mailand 1898, „Mudarra“ Berlin 1899]); Gustave Doret, geboren 1866 zu Aigle (Gesangswerke mit Orchester: „Sonnets païens“, „Dans les bois“; Oratorium „Die sieben Worte am Kreuz“); Pierre Maurice, geboren 1868 zu Genf (Orchestersuite „Die Islandfischer“, Scene „Daphne“ ꝛc.); Reginaldo Hahn, geboren 1874 zu Caracas (symphonische Dichtungen, „L'île

du rêve", polynesische Idylle ꝛc.). Wie besonders die letzten Skizzen beweisen, sind die Franzosen wacker daran, den Deutschen auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik Konkurrenz zu machen. Der von Berlioz gesäete Samen geht, wenn auch spät, üppig auf. Möge er zu reifen Ernten führen!

§ 2. Belgien.

Schließen wir an die Franzosen zunächst die Belgier an, so haben wir auch hier zunächst einige Veteranen zu nennen, die durchaus der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören: Ch. L. J. Hanssens (1777—1852), der als Kapellmeister am Theatre de la Monnaie und zeitweilig als Direktor des Brüsseler Konservatoriums fungierte (1827—30) und als Komponist von Messen, Motetten und auch Opern angesehen war; Charles Louis Hanssens (1802—71), 1848—69 Kapellmeister am Monnaietheater zu Brüssel, als Komponist bedeutender als der ältere Hanssens (Opern, Ballette, Symphonien und andere Orchesterwerke, Cellokonzert, Violinkonzert, Klavierkonzert, eine Konzertante für Klarinette und Violine mit Orchester, auch Messen u. s. w.); Joseph Janssens (1801—35), Schüler Lesueurs in Paris, aber auf Wunsch der Familie sodann Advokat und daneben Dirigent eines Musikvereins in Antwerpen, Komponist großer Chorwerke (vier Messen mit Orchester, Tedeum, Psalmen ꝛc.), sowie Symphonien („Le lever du soleil") und Opern; François van Campenhout (1779—1848), bis 1827 Opernsänger (Tenor), seitdem in Brüssel der Komposition lebend, der Komponist der „Brabançonne" (17 Opern, Messen, eine Symphonie u. a.); Daniel Simon Eijkens in Antwerpen (1812—91, Opern, Messen u. a.); Jules Busschop in Brügge (1810—96), Komponist von Symphonien, Ouvertüren, eines Tedeums, der nationalen Kantate „Das belgische Banner" u. s. f.; Jaques Felix de Coninck in Antwerpen (1791—1866), Dirigent der Harmonie, hauptsächlich Klavierkomponist (Konzerte, Sonaten); Armand Limnander de Nieuwenhove (1814 bis 1893), seit 1847 in der Nähe von Paris lebend (komische Opern Les Monténégrins 1849, Le chateau de Barbe Bleue 1851, Yvonne 1859, große Oper „Le maître-chanteur" 1853, Chor-

werk „Scènes Druidiques“, Tedeum, Stabat Mater, Requiem, Kammermusikwerke ꝛc.); Adolphe Samuel (1824—98), seit 1871 Direktor des Genter Konservatoriums, ein in seiner Heimat hochangesehener Komponist (fünf Symphonien, Chorsymphonie „Christus“, Orchestersuite „Roland à Roncevaux“, Chöre zu Racines Esther, auch mehrere Opern; auch eine Harmonie- und Generalbaßschule). Der Führer der vlämischen Bewegung auf musikalischem Gebiete, der eine nationale Strömung auch unter den germanischen Elementen der belgischen Musiker anfachte, Peter Benoit, geb. 17. August 1834 zu Harlebeke in Westflandern, Schüler des Brüsseler Konservatoriums, seit 1867 Direktor des Konservatoriums zu Antwerpen, ist als Komponist eine imponierende Erscheinung, besonders mit seinen großen Chorwerken „De Oorlog“ („Der Krieg“ für Doppelchor, Soli und Monstreorchester), „Die Schelde“, „Flanderns Kunstruhm“, dem Oratorium „Lucifer“, einer großen Festmesse, einem Tedeum, Requiem, einem „Kinderoratorium“, den Chorsymphonien „Die Schnitter“, „Hucbald“ (Bariton, Chor, Orchester), Schauspielmusiken („Charlotte Corday“, „Wilhelm von Oranien“), „Die Muse der Geschichte“ für Chor und Orchester, „Joncfrou Kathelijne“ für Altsolo und Orchester, sowie einigen kleinen vlämischen Opern. Auch schrieb Benoit eine ganze Reihe kleinerer und größerer Abhandlungen zur Frage einer vlämischen Musik. Joseph Mertens, geb. 17. Februar 1834 zu Antwerpen, 1878—79 Dirigent der vlämischen Oper in Brüssel, Violinlehrer am Konservatorium zu Antwerpen, komponierte eine Anzahl vlämischer Opern, von denen „Der schwarze Kapitän“ (1877) auch in Deutschland bekannt wurde. Auch komponierte er ein Oratorium „Angelus“, sowie Orchesterwerke. Von Benoits speziellen Schülern hat sich Jan Blockx hervorgethan, geboren 25. Januar 1851 zu Antwerpen, dessen Chorwerke „Vredesang“ und „Op den Spoom“ an Benoits doppelchörige Arbeiten erinnern; auch schrieb Blockx eine „Rubensouvertüre“ und mehrere Opern (vlämisch: „Jets vergeten“ 1877, „Herbergsprinses“ 1896; auch eine französische komische Oper „Meister Martin [und seine Gesellen]“, Brüssel 1892 und ein Ballet „Milenka“ daselbst 1888). Die „Herbergsprinzeß“ machte auch in Brüssel großes Aufsehen. Theodor Radoux, geb. 9. November 1835 zu Lüttich, in Lüttich und Paris (Halévy) gebildet, seit 1872 Direktor des Konservatoriums zu Lüttich, schrieb

die symphonischen Tonbilder „Ahasverus“ und „Le festin de Balthazar“, auch die Oratorien „Kain“ und „Jephthas Tochter“, ein Tedeum und die Opern „Les Béarnais“ und „La coupe enchantée“. Adolphe Wouters, geb. 28. Mai 1841 zu Brüssel, wo er seine Bildung erhielt und Professor am Konservatorium wurde, ist besonders als Komponist von größeren kirchlichen Kompositionen angesehen (drei große Messen, ein Tedeum und andere kirchliche Gesänge, auch Männerchorlieder u. a.) Zu den vlämischen Komponisten zählen auch: Jean Baptiste van den Eeden, geb. 26. Dez. 1842 zu Gent, seit 1878 Direktor des Konservatoriums zu Mons (Chorwerke: „Het Woud“, „De Wind“, „Jacqueline de Bavière“, „Jakob van Artevelde“, „Brutus“, Oratorium „Das jüngste Gericht“, symphonische Dichtung „La lutte au XVIe siècle“ und andere Orchesterwerke); Gustav Léon Huberti, geb. 14. April 1843 zu Brüssel, vor 1877 mehrere Jahre Direktor des Konservatoriums zu Mons, seit 1889 Harmonieprofessor am Brüsseler Konservatorium (Chorwerke „De laatste Zonnenstral“, „Verlichting“, „Wilhelm von Oraniens Tod“, „Bloemardinne“ u. a., auch Orchesterwerke; Hendrik Waelput, geb. 26. Oktober 1845 zu Gent, gest. daselbst 8. Juli 1885, schon 1869 Direktor des Konservatoriums zu Brügge, 1871—75 Kapellmeister in Dijon, seitdem Theaterkapellmeister, Konzertdirigent zu Gent, auch Professor am Konservatorium zu Antwerpen (Kantaten „De Zegen der Wapens“, „Memling“ u. a., vier Symphonien u. s. w.). Edgar Tinel, geb. 27. März 1854 zu Sinay in Ostflandern, dessen Oratorium „Franciscus“ (1897) seinen Namen auch in Deutschland rühmlichst bekannt machte (Chorwerke mit Orchester: „Kollebloemen“ [mit Tenorsolo], „De dri Ridders“ [mit Baritonsolo], Musik zu Corneilles „Polyeukt“, Musikdrama „Godoleva“ [1898], eine Messe und andere kirchliche Vokalwerke). Emile Mathieu, geb. 16. Oktober 1844 zu Lille, 1881 Direktor der Musikschule zu Löwen, 1898 Direktor des Konservatoriums zu Gent, brachte mit Erfolg in Brüssel eine Anzahl Opern zur Aufführung („Georges Dandin“ 1876, La Bernoise 1880, „Richilde“ 1888, L'enfance de Roland 1895, auch ein Ballett „Les fumeurs de Kiff“ und in Paris die Musik zu Séjours „Cromwell“), schrieb aber auch ein Tedeum und größere weltliche Chorwerke („Tassos Tod“, „Freyhir“ u. a.), Charakterstücke für Orchester, ein Klavierkonzert u. a. Alfred Tilman,

geb. 3. Februar 1848 zu Brüssel, gest. 20. Februar 1895 zu Schaerbeck, war ein tüchtiger kirchlicher Komponist (Requiem, Tedeum, Chorgesänge, Fugen ꝛc.). Edward Keurvels, geb. 1853 zu Antwerpen, seit 1882 Kapellmeister am vlämischen Nationaltheater zu Antwerpen, trat mit Energie für die nationale Strömung auf dem Gebiete der Oper ein, schrieb auch selbst mehrere Opern und Singspiele, auch eine Messe u. a. Sylvain Dupuis, geb. 9. November 1856 zu Lüttich, Kontrapunktlehrer am Lüttticher Konservatorium, komponierte Opern („Cour d'Ognon“, „Moïna“), Chorwerke „Camoens“, „Die Rolandsglocke“, „Chant de la création“), auch Orchesterwerke (symphonische Dichtung „Macbeth“). Zu größerer Bedeutung scheint sich unter den jüngeren Belgiern Paul Gilson zu erheben, geb. 15. Juni 1856 zu Brüssel, ein Schüler des Brüsseler Konservatoriums, 1898 Nachfolger Mathieus als Direktor der Musikschule zu Löwen (für Orchester: Symphonie „La mer“, Phantasie über kanadische Volksweisen, Schottische Rhapsodie, Suite pastorale; Chorwerke: „David“ und „Les suppliantes“, Opern „Der Dämon“ und „Daphne“). Der Verdienste von Fétis, Gevaert, Coussemaker und anderer Musikgelehrten, sowie der großen belgischen Violinisten und Cellisten ist an anderer Stelle gedacht.

§ 3. Holland.

Die Niederlande, welche im 15.—16. Jahrhundert eine musikalische Blüteperiode ohnegleichen erlebten und ganz Europa mit Komponisten, Kapellsängern und Kapellmeistern versorgten, sind in den letzten Jahrhunderten allmählich immer mehr zurückgetreten und haben auch im 19. Jahrhundert nur eine Anzahl tüchtiger Musiker, aber keine Genies hervorgebracht, welche auf die Entwicklung der Kunst Einfluß ausübten. Freilich war ja aber Beethovens Großvater ein geborener Holländer, überhaupt die Familie niederländischer Abstammung. Ein lebhafter Austausch musikalischer Kräfte hat aber durch das ganze Jahrhundert zwischen Deutschland und Holland stattgefunden und wiederholt fanden wir deutsche Tonkünstler in Stellungen in Rotterdam, Amsterdam u. s. w. und haben daher gelegentlich einige Holländer den deutschen Tonkünstlern eingereiht.

sofern dieselben ihre Hauptwirksamkeit in Deutschland entfaltet haben. Immerhin haben wir noch einer Anzahl tüchtiger Musiker zu gedenken, welche die Musikverhältnisse in den Hauptstädten Hollands auf der Höhe der Zeit zu erhalten bemüht waren: Johann Georg Bertelmann in Amsterdam (1783—1854), ein hochgeschätzter Lehrer und geachteteter Komponist (Messen, Requiem, Kammermusik); Wouter Hutschenruyter in Rotterdam (1796—1878), der Begründer des bedeutenden Musikvereins „Eruditio musica“ (1826), den er neben anderen Vereinen lange dirigierte, fleißiger Komponist (vier Symphonien und andere Orchesterwerke, eine Menge Stücke für Harmoniemusik, auch Messen und andere Vokalsachen); ein jüngerer Musiker gleichen Namens, geb. 15. August 1859 in Rotterdam, machte sich als zweiter Dirigent des Amsterdamer Parkorchesters verdient durch die Protektion von Werken neuer holländischen Komponisten, schrieb auch selbst Orchester- und Kammermusikwerke; André ten Kate in Haarlem (1796—1858), Schüler Bertelmanns, komponierte mehrere Opern, auch Orchester- und Kammermusikwerke Johann Heinrich Lübeck (1799—1865), nach längeren Reisen als Violinvirtuos 1827 Direktor des Konservatoriums im Haag, 1829 Hofkapellmeister, Dirigent der „Diligentia“, trat als Komponist nur selten hervor (ein Psalm für Soli, Chor und Orchester 1863); Jean Bernard van Bree in Amsterdam (1801—57), Schüler Bertelmanns, 1829 Dirigent des Vereins „Felix Meritis“, 1840 Begründer des Cäcilienvereins und lange Zeit Vorsitzender des Vereins zur Beförderung der Tonkunst, komponierte zahlreiche Vokal- und Instrumentalwerke (Oper „Sappho“ 1834). Der erste den Geist der romantischen Schule und speziell Mendelssohns in sich aufnehmende holländische Musiker war Jean Verhulst, geb. 19. März 1816 im Haag, gest. daselbst 17. Januar 1891, einige Zeit Schüler Joseph Kleins in Köln, 1838—42 Dirigent der Euterpekonzerte in Leipzig, seitdem in seiner Heimat als kgl. Musikdirektor im Haag, 1860 auch Dirigent der Diligentia, und in der Folge des Amsterdamer Tonkünstlervereins (Maatschappij tot Bevordering van Toonkunst), der Vereine „Felix Meritis“ und „Caecilia“, seit 1866 im Ruhestand. Verhulst schrieb in einem Mendelssohns Einfluß verratenden Stile Symphonien, Ouvertüren, auch Kammermusikwerke und kirchliche und weltliche Vokalsachen (auch ein Requiem). Anton Berlijn (1817—1870),

Schüler Ludwig Erks, war Musikdirektor in Amsterdam (Opern, Ballette, Oratorium „Moses", auch Orchesterwerke u. a.). Der Sohn eines Klarinettisten im Leipziger Gewandhausorchester ist Gustav Adolf Heinze, geb. 1. Oktober 1820 zu Leipzig, seit 1850 in Amsterdam, zuerst als Kapellmeister der deutschen Oper, dann als Dirigent der Liedertafel „Euterpe", der Vincentiuskonzerte und des Kirchengesangvereins „Excelsior" (Messen, Oratorien, auch mehrere Opern, die er 1844—47 als Theaterkapellmeister in Breslau aufführte). David Koning in Amsterdam (1820—76), Schüler von Aloys Schmitt in Frankfurt a. M., 1840 Dirigent des Vereins „Musae" in Amsterdam, später Sekretär und zuletzt Vorsitzender des Cäcilienvereins, lebte, abgesehen von vielfachen Reiseaufenthalten außerhalb seines Vaterlandes (in Paris, London, Wien), als geschätzter Lehrer in Amsterdam (preisgekrönte Ouvertüre op. 7, preisgekrönte Oper „Das Fischermädchen", geistliche und weltliche Chorgesänge, auch Kammermusikwerke). Meinardus Coenen, geb. 28. Jan. 1824 im Haag, gest. 9. Januar 1899 in Amsterdam, wo er als Theaterkapellmeister, später Dirigent von Felix Meritis und 1865 bis 1896 der Konzerte im „Palais voor Volksvlijt" lebte; das Palaisorchester kam durch ihn zu großem Renommee. Coenen komponierte Schauspielmusiken, Ballettmusiken, auch eine Oper „Bertha und Siegfried" und mehrere Instrumentalwerke, besonders für Blasinstrumente, (Klavierquintett mit Blasinstrumenten, Trio für Klarinette, Fagott und Klavier, Flötenkonzert, Klarinettenkonzert ꝛc.). Franz Coenen, geb. 26. Dezember 1826 zu Rotterdam, vielgereister Violinvirtuos, war zuletzt bis 1895 Direktor des Konservatoriums zu Amsterdam (Symphonie, Quartette, Psalm 32 ꝛc.). Eduard Silas, geb. 22. August 1827 zu Amsterdam, erhielt seine Ausbildung in Mannheim und Paris und ließ sich 1850 in London nieder, wo er eine Organistenstelle erlangte und als Lehrer und Komponist zu Ansehen kam (eine 1866 in Brüssel preisgekrönte Messe, Oratorium „Joah" [Norwich 1863], Nonett für Blasinstrumente, zwei Klavierkonzerte und Schottische Phantasie für Klavier und Orchester, Symphonien, Ouvertüren, kirchliche Gesänge und Orgelwerke). Zu den bekanntesten holländischen Tonkünstlern zählt Richard Hol, geb. 23. Juli 1825 zu Amsterdam, wo er auch seine Ausbildung erhielt und als Organist, Dirigent mehrerer Vereine, auch der „Diligentia" im Haag und der

Konzerte im Industriepalast lebt (Chorwerk „Der fliegende Holländer“, Oratorium „David“, Oper „Floris“, Kammermusik, Messen, Klaviersachen). Maurits Leonard Hagemann, geb. 25. September 1829 zu Zütphen, zu Haag und Brüssel gebildet, lebte und lehrte zuerst zu Groningen und Batavia, seit 1875 in Leeuwarden, wo er ein städtisches Konservatorium begründete (mehrere Chorwerke mit Orchester, Festkantate für Frauenchor, Lieder). Willem Nicolai, geb. 30. November 1829 zu Leyden, gest. 25. April 1896 im Haag, war Schüler des Leipziger Konservatoriums und Johann Schneiders in Dresden, wurde 1852 Lehrer am Konservatorium im Haag und 1865 Direktor desselben, auch Redakteur der Musikzeitung „Cäcilia“. Als Komponist trat er hauptsächlich mit deutschen Liedern und einigen Chorwerken hervor (Oratorien „Bonifazius“ und „Jehovahs Rache“, Kantate „Die schwedische Nachtigall“ [zu Ehren Jenny Linds]). Willem Frans Thooft, geboren 10. Juli 1829 zu Amsterdam, gestorben 27. August 1900 zu Rotterdam, in Leipzig gebildet, begründete 1860 die deutsche Oper in Rotterdam (drei Symphonien, eine Chorsymphonie „Karl V.“ und andere Orchesterwerke, auch Psalmen 2c. und eine Oper „Aleida van Holland“ 1866). Edouard de Hartog, geb. 15. August 1828 zu Amsterdam, seit 1852 meist in Paris lebend, komponierte mehrere Opern (Le mariage de Don Lope Paris 1868, L'amour et son hôte Brüssel 1873, auch Orchester- und Kammermusikwerke, einen Psalm für Soli, Chor und Orchester u. a.). Jacques Hartog, geb. 24. Oktober 1837 zu Zalt Bommel, Schüler Ferd. Hillers, Lehrer der Musikgeschichte am Konservatorium zu Amsterdam, ist mehr Schriftsteller als Komponist (viele Uebersetzungen deutscher theoretischen Werke ins Holländische). Ein geborener Holländer ist Bernardus Boekelmann, geb. 9. Juni 1838 zu Utrecht, in Berlin und Leipzig gebildet, seit 1866 als Musiklehrer in New York angesehen. Boekelmann wurde weiteren Kreisen bekannt durch seine Analysen Bachscher Werke mittels mehrfarbigen Druckes zur Klarstellung der thematischen Arbeit. Karl van der Linden, geb. 24. August 1839 zu Dortrecht, wirkt daselbst seit 1860 als Dirigent verschiedener Vereine und auch der Konzerte des Tonkünstlervereins (Chorwerke „De Starenhemel“ und „Kunstzin“ u. a., Orchesterwerke, Harmoniemusiken). Jules ten Brink, geb. 1838 in Amsterdam, gest. 6. Februar 1889 in Paris, in

Brüssel und Leipzig gebildet, lebte zu Lyon und später in Paris (Orchesterwerke, Violionkonzert, komische Oper „Calonice“ Paris 1870). Samuel de Lange, geb. 22. Februar 1840 zu Rotterdam, Schüler seines gleichnamigen Vaters (S. 660), sowie Verhulsts, A. Winterbergers in Wien, Berthold Damckes (1812—75, seit 1859 in Paris und Brüssel) und Mikulis in Lemberg, wurde 1863 Organist und Lehrer am Konservatorium zu Rotterdam, von wo aus er Reisen als Orgelvirtuose machte, 1874 Lehrer an der Musikschule zu Basel, 1877 am Kölner Konservatorium und Dirigent des Kölner Männergesangvereins, 1885 Dirigent des Oratorienvereins u. a. im Haag und ist seit 1893 eine Hauptlehrkraft (Orgel, Kontrapunkt, Musikgeschichte) am Stuttgarter Konservatorium, auch Dirigent des Kirchenmusikvereins, Lehrergesangvereins und Orchestervereins (7 Orgelsonaten, Klavierkonzert, Symphonie, zahlreiche Kammermusikwerke gediegener Faktur, Oratorium „Moses“ &c.). Sein Bruder Daniel de Lange, geb. 11. Juli 1841 zu Rotterdam, ist seit 1870 Lehrer am Konservatorium zu Amsterdam, seit 1895 Direktor der Anstalt, auch Sekretär des Vereins zur Beförderung der Tonkunst, Dirigent mehrerer Vereine („Amstels Mannenkoor“) und Musikreferent (Symphonien, Ouvertüre „Willem van Holland“, eine Messe, ein Requiem, Cellokonzert u. a.). Aufsehen machten um 1890 seine Konzertreisen mit einem gemischten Elitechor, der altniederländische a cappella-Werke zum Vortrag brachte. Den Beschluß mögen bilden F. H. H. Verhey, geb. 1848 zu Rotterdam, im Haag und Berlin (Bargiel) gebildet, Musiklehrer und Komponist in Rotterdam (mehrere Opern, Messen, Tedeum, Kammermusik), und Bernard Zweers, geb. 18. Mai 1854 in Amsterdam, in Amsterdam und Leipzig (Jadassohn) geschult, Theorielehrer am Amsterdamer Konservatorium (Symphonien, Messen, Psalmen, Schauspielmusiken.

§ 4. England.

Ein lebhafterer Aufschwung macht sich in der neuerlichen englischen Produktion auf musikalischem Gebiete bemerkbar. Die Zahl der englischen Komponisten, deren Namen auf den Programmen der großen englischen Konzertinstitute neben denen der deutschen Klassiker und

Romantiker erscheinen, ist in den letzten Dezennien erheblich gewachsen. Befindet sich unter denselben auch bisher kein Großer, der die Welt in Aufregung versetzte, so ist doch nicht zu verkennen, daß England aus der Jahrhunderte währenden Reserve herauszutreten beginnt. Unter Verweisung auf unsere früheren Ausführungen über die Entwicklung des englischen Konzertwesens und der Oper in England in der ersten Hälfte des Jahrhunderts (S. 37, 269, 332), gedenken wir zunächst auch hier einiger älteren Musiker, die, wenn auch keinen Einfluß auf die Fortentwicklung der Kunst, doch Verdienste um die Kunstpflege gehabt haben: Cypriani Potter (1792—1871), Schüler von Attwood, Crotch, Calcott und Wölffl, der 1818 noch unter Em. Al. Förster in Wien Kammermusikstudien machte und 1822 Klavierlehrer, 1832 aber Direktor der Londoner Kgl. Musikakademie wurde. Von Potters Kompositionen erschienen hauptsächlich Klavierwerke und Klavierarrangements, sowie einige Kammermusikwerke mit Klavier (Sextett, Trios, Hornsonate) im Druck (u. a. eine Sonate für drei Klaviere); seine neun Symphonien, drei Klavierkonzerte 2c. blieben Manuskript. George Perry (1793—1862), Organist der Trinitatiskirche zu London (1846) und Konzertmeister der Sacred Harmonic Society, deren Leitung er nach dem Rücktritt (1848) ihres Begründers (1832) Joseph Surman (1804 bis 1871) vorübergehend übernahm, komponierte sechs Oratorien („Abels Tod“, „Der Fall Jerusalems“, „Hiskia“, „Elias“, „Belsazar“) u. a. John Goß (1800—1880 [1872 geadelt, Sir]) war Schüler Attwoods und sein Nachfolger als Organist der Paulskirche, 1856 Komponist der kgl. Vokalkapelle, als Nachfolger von Charles Knyvett (1773—1852; angesehener Dirigent [Concerts of ancient music, viele Musikfeste], als Komponist fast ganz unfruchtbar). Goß komponierte besonders viele kirchliche Werke (Anthems, Psalmen, Tedeum 2c.) und verfaßte eine Anzahl theoretischer Unterrichtswerke (Generalbaßschule 1833, Katechismus der Musik 1835) und Sammlungen von Kirchengesängen und Orgelstücken. Der in Limerick geborene George Alexander Osborne (1806—1893), in Paris gebildet (Fétis), lebte seit 1843 in London, angesehen als Lehrer und weit bekannt als Komponist brillanter Klavierkompositionen, aber auch von Kammermusik und Orchesterwerken. Eigentlich nur Amateur, aber einer der fruchtbarsten Komponisten Englands, kontrapunktisch

gründlich gebildet, ist John Lodge Ellerton (1807—1873), von dessen elf Opern nur eine „Domenica“ aufgeführt wurde (London 1838); das Oratorium „Das verlorene Paradies“ erschien 1857 im Druck. Dazu kommen aber nicht weniger als sechs Symphonien (Nr. 3 D-moll „Waldsymphonie“), vier Konzertouvertüren, drei Messen, ein Stabat Mater und eine Menge Kammermusikwerke (44 Streichquartette, drei Streichtrios, acht Klaviertrios, drei Streichquintette), sowie Anthems, Glees, Gesangsduette u. s. w. Doch steht Ellerton, dem eigentliche Erfindung abging, mit seiner Musik nur in der Gesellschaft des „göttlichen Philisters“ Onslow. John Liptrot Hatton (1809—86), Kapellmeister an Londoner Theatern, wurde durch einige Opern („Die Königin der Themse“ London 1844, „Pascal Bruno“ Wien 1844, „Rose“ London 1864) und Chorwerke („Robin Hood“ Musikfest zu Bradford 1856, Oratorium „Hezekiah“ London 1877) bekannt. Der als Klavierlehrer an der kgl. Musikakademie angesehene William Henry Holmes (1812 bis 1885) hat von seinen Kompositionen (Instrumental- und Vokalwerke) nur wenig veröffentlicht. Ein seinem Vaterlande ganz entwachsener Komponist ist Henry Hugh Pierson (eigentlich Pearson), geboren 12. April 1816 zu Oxford, gestorben 28. Januar 1873 in Leipzig. Derselbe studierte zuerst Medizin aber zugleich unter Attwood und Corfe Musik, setzte 1839 sein Studium in Deutschland unter Rinck, Tomaschek und Reissiger fort, wurde 1844 Musikprofessor an der Universität Edinburg, gab aber die Stellung nach kurzer Zeit wieder auf und lebte seit 1846 in Deutschland (Wien, Stuttgart, Hamburg, Leipzig). Einige der ersten Werke Piersons erschienen unter dem Pseudonym Edgar Mansfeldt. Außer vier Opern („Der Elfensieg“ Brünn 1845, „Leila“ Hamburg 1848, „Contarini“ daselbst 1872 und „Fenice“ erst 1883 in Dessau) schrieb Pierson eine Musik zum zweiten Teil des Faust (Bruchstücke zu Norwich 1857), einen „Trauermarsch für Hamlet“, eine Symphonie „Macbeth“, Ouvertüren zu „Romeo und Julie“, „Was ihr wollt“, „Julius Cäsar“ und eine romantische Ouvertüre, auch die Oratorien „Jerusalem“ (Norwich 1852) und „Hezekiah“ (Bruchstück 1869 in Norwich), auch kleinere Vokalsachen. Charles Edward Horsley (1822—76), der Sohn von William Horsley (1774—1858, Begründer des Londoner Singklubs Concentores sodales, der 1798

bis 1847 bestand), lebte in Australien, später in Amerika (Oratorien: „Gideon“, „David“ und „Joseph“ u. a. Vokalwerke). Henry David Leslie (1822—96), 1847 Sekretär, später Vorsitzender der „Amateur Musical Society“, 1864 Direktor des nicht lange bestehenden National College of Music, komponierte Oratorien („Immanuel“, „Judith“) und andere Chorwerke („Holyrood“, „The daughter of the isles“ u. s. w.), auch Symphonien, eine Ouvertüre „The templar“, ein Klavierquintett mit Blasinstrumenten u. a. Edmund Thomas Chipp (1823—1886), Organist und Kirchenmusikdirektor in Edinburg, komponierte fast ausschließlich kirchliche Werke (ein Service, zwei Tedeum, ein Gloria für Männerstimmen, ein Oratorium „Hiob“, ein biblisches Idyll „Naomi“); auch gab er Sammlungen von Kirchengesängen und Orgelstücken heraus. Sir Frederick Gore Ouseley (1825—89), seit 1855 Musikprofessor an der Universität Oxford, daneben Präcentor der Kathedrale von Hereford, tüchtiger Klavier- und Orgelspieler, war vermögend und sammelte sich eine große wertvolle Bibliothek. Als Komponist beschränkte er sich fast ganz auf das kirchliche Gebiet (11 Services, 70 Anthems, zwei Oratorien [„St. Polykarp“, „Hagar“], Orgelstücke) und Kammermusik; doch schrieb er auch mehrere theoretische Unterrichtsbücher („Harmonielehre“, „Kontrapunkt“, „Formenlehre“, sämtlich 1868). Robert Prescott Stewart (1825 bis 1894), seit 1861 Musikprofessor an der Universität Dublin, 1872 geadelt, war ein angesehener Organist, auch Vokalkomponist (eine Anzahl Festkantaten für verschiedene Gelegenheiten, Glees, Services, Anthems), schrieb auch einige Orchesterwerke, die aber nicht im Druck erschienen. Walter Cecil Macfarren, der Bruder und Schüler Alexander Macfarrens (S. 334), geboren 28. August 1826 zu London, auch Schüler W. H. Holmes' und C. Potters, 1846 Lehrer an der Royal Academy of Music, 1868 Vorsitzender der Philharmonischen Gesellschaft, 1873—80 Dirigent der Konzerte der Akademie, trat besonders als Instrumentalkomponist hervor (Symphonie B-dur, sieben Ouvertüren, Kammermusikwerke), schrieb aber auch zwei Services, einige Kantaten, Chorlieder und Lieder. Herbert Stanley Oakeley, geboren 22. Juli 1830 zu London, 1856—91 Musikprofessor an der Universität Edinburg, 1876 geadelt, komponierte außer einigen Gelegenheitskantaten und einem Service nur

kleinere Vokalsachen, für Orchester eine „Suite im alten Stil", einige Märsche, auch Klaviersachen. William Cusins, geboren 14. Oktober 1833 zu London, gestorben 31. August 1893 zu Remonchamps i. d. Ardennen, Schüler von Fétis in Brüssel und Potter und Bennett in London, wurde schon 1849 Hoforganist der Königin und 1851 Lehrer an der Akademie, 1867 Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft (Nachfolger Bennetts), 1870 kgl. Kapellmeister, 1892 geadelt. Cusins war auch ein guter Klavierspieler und konzertierte als solcher mit Erfolg in Deutschland. Als Komponist (Symphonie, Ouvertüre, Klavierkonzert, Violinkonzert, Kammermusikwerke, auch ein Oratorium „Gideon", ein Tedeum, einige Gelegenheitskantaten ꝛc.) war er in England angesehen. Auch Harold Thomas (1834—85) war ein angesehener Pianist, Lehrer an der Akademie und der Guildhall School und komponierte Klaviersachen und zwei Ouvertüren („Was ihr wollt" und „Mountain, lake and moorland"). Georg Mursell Garrett (1834—97), 1875 Nachfolger Hopkins' als Universitätsorganist zu Cambridge, war ein geschätzter Kirchenkomponist (eine ganze Reihe Services, Kantaten, Oratorium „The Sunammite" [1882], Orgelstücke). William Alexander Barrett (1836—91), Chormeister der Paulskirche, war ein angesehener Londoner Musikreferent, redigierte auch zeitweilig den „Musical Record" und später die „Musical Times", schrieb über englische Madrigalisten und Gleekomponisten (1877), über englische Kirchenkomponisten, eine Biographie Balfes u. a. Ein namhafter Komponist ist John Francis Barnett, geboren 10. Oktober 1837 zu London, Schüler der Royal Academy und des Leipziger Konservatoriums, vortrefflicher Pianist (er spielte schon 1853 vor Spohr Mendelssohns D-moll-Konzert), Lehrer an Wyldes London Academy of Music, 1883 an der Royal Academy. Als Komponist erregte er zuerst Aufmerksamkeit durch seine A-moll-Symphonie (1864 in der Philharmonic Society), was ihm den Auftrag eines Chorwerks für das Musikfest in Birmingham 1867 eintrug (The ancient mariner) und ihn fortan zu einem Hauptkomponisten der Musikfeste machte („Paradies und Peri" daselbst 1870; Oratorium „Lazarus' Erweckung" London 1873, „Der gute Hirte" Brighton 1876, „The building of the ship" Leeds 1881 und „The wishing bell" Norwich 1893). Aber außer den Chorwerken schrieb Barnett auch

einige weitere beifällig aufgenommene Orchesterwerke (symphonische Ouvertüre, Ouvertüre zu „Ein Wintermärchen“, symphonische Dichtung „Das Erntefest“ [umgearbeitet als „Suite pastorale“], Suite „Das Lied des letzten Minstrel“), ein Klavierkonzert in D-moll, mehrere Kammermusikwerke (Streichquintett, -Quartett, Klaviertrio, Violinsonate, Flötensonate) und Klaviersachen (Sonate E-moll op. 45, Charakterstücke 2c.). Wieder mehr in der zweiten Linie stehen die Londoner Organisten Edward Thorne, geboren 9. Mai 1834 (Kirchenkompositionen mit und ohne Orchester, Orgelwerke), Philip Armes, geboren 29. März 1836 zu Norwich (Oratorien „Hezekiah“ 1877, „Johannes der Evangelist“ 1881, „St. Barnabas“ 1891 u. a.) und der Direktor der Guildhall School (1892), vorher Konzertdirigent der Akademie (1880) [Sir] Joseph Barnby (1838—1896; viele Kirchenkompositionen: Anthems, Hymnen, Magnifikat, Psalmen, Oratorium „Rebekka“ [Leeds 1885]). Die vielgereisten Violinisten Alfred Holmes (1837—76) und sein Bruder Henry Holmes, geboren 7. November 1839 zu London, nahmen 1864 ihren Wohnsitz in Paris, doch ging Henry 1865 nach London zurück, wo er Kammermusikabende einrichtete und ein Quartett bildete, auch zeitweilig Violinlehrer an der kgl. Akademie war. Beide Brüder waren fleißige Orchesterkomponisten. Alfred gab seinen fünf Symphonien Namen („Jeanne d'Arc“, „Die Jugend Shakespeares“, „Die Belagerung von Paris“, „Karl XII.“, „Romeo und Julie“) ebenso seinen Ouvertüren („Cid“, „Die Musen“, „Robin Hood“), schrieb auch eine Oper „Inez de Castro“ (1869) und Klaviersachen und Lieder. Henry trat minder prätentiös auf, schrieb aber auch vier Symphonien, eine Ouvertüre, ein Violinkonzert, Streichquartett, ein Streichoktett, ein Oktett für Streicher und zwei Hörner, ein Klavierquintett, Stücke für Violine und Klavier, auch mehrere geistliche Kantaten. Hauptsächlich als Dirigent geschätzt ist James Hamilton Smee Clarke, geboren 1840 zu Birmingham, anfänglich Organist (1882 an St. Peter), dann Theaterkapellmeister (1878 am Lyceumtheater, 1893 an Carlo Rosas Oper). Clarke komponierte außer einer Anzahl Schauspielmusiken auch einige Operetten und auf der andern Seite Motetten und kirchliche Kantaten, zwei Symphonien, sechs Ouvertüren, ein Klavierkonzert und einige Kammermusikwerke. Der derzeitige [seit 1889] Musikprofessor an der Universität Oxford [Sir]

John Stainer, geboren 4. Juni 1840 zu London, wurde 1859 Organist in Oxford, 1872—88 Organist der Londoner Paulskirche (wegen Erblindung in Ruhestand), 1888 geadelt. Als Komponist trat er mit den Oratorien bezw. geistlichen Kantaten „Gideon“, „Die Kreuzigung“, „Jairi Töchterlein“ und „Maria Magdalena“, mehreren Services, Anthems, auch weltlichen Gesängen auf, gab mehrere kirchliche Gesangbücher heraus, verfaßte mit W. A. Barret ein technologisches musikalisches Wörterbuch (1876), ferner eine Reihe musikalischer Katechismen (Orgel, Harmonie, Komposition, Chorgesang), ein Lehrbuch der Harmonie u. a. Eine hochinteressante historische Publikation Stainers ist „Dufay and his contemporaries“ 1898 (50 mehrstimmige Tonsätze aus dem 15. Jahrhundert). Zu den hervorragendsten Komponisten Englands zählt [Sir] Hubert Hastings Parry, Schüler von Pierson in Stuttgart, Macfarren und Dannreuther, geboren 27. Februar 1848 zu London, seit 1891 Professor an der Kgl. Musikakademie, 1894 Direktor derselben, 1898 geadelt. Parry hat sich mit Ausnahme der Oper auf allen Gebieten der Komposition mit Achtung gebietenden Werken bethätigt, die aber das Schicksal der Werke fast aller seiner Landsleute teilen, daß sie nur im Vaterlande geschätzt werden, weil sie im Rahmen der geschichtlichen Entwicklung nur die Adoption und Assimilation der Kunst der deutschen Meister bedeuten und nicht von einer stärkeren Individualität getragen sind, die sie über solche Eigenschaft hinauszuheben vermöchte (Chorwerke: „Der entfesselte Prometheus“ Gloucester 1880, „Judith“ Birmingham 1888, „Hiob“ Gloucester 1892, „König Saul“ Birmingham 1894; Musik zu den „Vögeln“ des Aristophanes, vier Symphonien, eine „Moderne Suite“, eine Suite für Streichorchester, Ouvertüre „Guillem de Cabestanh“, „Ouvertüre zu einer ungeschriebenen Tragödie“, ein Klavierkonzert und eine lange Reihe von Kammermusikwerken verschiedener Besetzung, darunter ein Nonett für Blasinstrumente). Sein Namensvetter Joseph Parry, geboren 21. Mai 1841 zu Merthyr-Tydvil in Wales, seit 1872 Musikprofessor zu Aberystwith gab eine Sammlung von Musik der walisischen Barden heraus (Cambrian minstrelsie, 6 Bde.) und schrieb selbst Opern („Blodwen“ 1878, „Arianwen“ 1890, „Sylvia“ 1895, „König Arthur“ 1897), Oratorien („Emanuel“, „Saul in Tarsus“, „Nebukadnezar“, „Der verlorene Sohn“), ein nationales

Chorwerk „Cambria“ 1896, eine Orchesterballade, Ouvertüren und Kammermusikwerke. Alfred James Caldicott (1842—97), Lehrer an der kgl. Musikakademie zu London und Theaterkapellmeister, komponierte Chorwerke, Operetten und Lieder; Henry Gadsby, geboren 15. Dezember 1842 zu London, Organist in London und Nachfolger Hullahs als Theorielehrer am Queens College und der Guildhall School, veröffentlichte Chorwerke (auch für Männerchor [„Columbus“, „Die Cyklopen“]), ein achtstimmiges Festservice, Schauspielmusiken und einige Kammermusik; William Creser, geboren 1844 zu York, ein ungewöhnlich früh entwickelter Organist (schon mit 15 Jahren angestellt, seit 1891 Organist und Komponist der kgl. Vokalkapelle, 1896 Dirigent der Western Madrigal-Society), komponierte Oratorien, Psalmen, Hymnen, eine „Altenglische Orchestersuite“ und Kammermusikwerke; James Culwick, geboren 1845 zu West Bromwich, kgl. Kapellorganist zu Dublin und Dirigent der dortigen Harmonic Society, komponierte viele kirchliche Werke (Tedeum, Services 2c.), ein weltliches Chorwerk „Die Legende vom Stauffenberg“, auch Kammermusikwerke und eine Orgelsonate; Francis William Davenport, geboren 1847 zu Wilderslowe bei Derby, der Schwiegersohn Alex. Macfarrens, Lehrer an der kgl. Musikakademie, seit 1882 an der Guildhall School, schrieb Symphonien (Nr. 1 D-moll preisgekrönt), eine Ouvertüre „Twelfth Night“, Kammermusik und einige theoretische Unterrichtsbücher. Der talentvolle Francis Edward Bache (1833—58), Schüler des Leipziger Konservatoriums, erlag früh einem Brustleiden (Klavierkonzert, Kammermusik, Klavierstücke); sein Bruder Walter Bache (1842 bis 1888), ebenfalls in Leipzig gebildet und in der Folge noch von Liszt in Rom, machte als Pianist und Dirigent für die Musik Liszts in London Propaganda. Horace Wadham Nicholl, geboren 17. März 1848 zu Bromwich, lebt seit langen Jahren in New York („Klosterscenen“ für Soli, Chor und Orchester, Oratorien-Tetralogie (!) „Adam“, „Abraham“, „Isaak“, „Jakob“ in einem Stil, der Bach und Wagner kombinieren und überbieten will — Nicholl hat sich von „Autoritäten“ bescheinigen lassen, daß er der größte Kontrapunktiker des 19. Jahrhunderts ist!). Der am 4. November 1844 in Straßburg geborene und in Amerika aufgewachsene Edward Dannreuther, Schüler des Leipziger Konservatoriums, lebt seit

1863 in London, angesehen als Klavierspieler, Lehrer und Schriftsteller, ein eifriger Propagandist der Wagnersache (Verfasser wertvoller Studien über das Verzierungswesen „Musical ornamentation“ 1893—95, 2 Bde.). [Sir] John Frederick Bridge, geboren 5. Dezember 1844 zu Oldbury, seit 1882 Organist der Westminsterabtei, Theorielehrer der kgl. Musikakademie, schrieb eine Reihe Oratorien und andere Chorwerke, die auf den Musikfesten zu Worcester, Birmingham und Gloucester aufgeführt wurden, auch Services, Anthems ꝛc., eine Konzertouvertüre u. a.

Größere Beachtung auch seitens des Auslandes fanden die vier annähernd gleichalterigen englischen Komponisten Sullivan, Mackenzie, Stanford und Cowen. [Sir] Arthur Sullivan, geboren 13. Mai 1842 zu London, Schüler der Londoner kgl. Musikakademie und des Leipziger Konservatoriums, schon seit 1861 Lehrer an der Akademie, 1865 Nachfolger Bennetts als Kompositionslehrer, 1876 Direktor der National training school for music, welches Amt er 1881 niederlegte, seit 1880 Dirigent der Musikfeste in Leeds und auch sonst vielfach als Konzertdirigent mit Auszeichnung thätig, 1883 geadelt, erlangte besonders mit seinen Operetten (Cox and Box 1867, bis 1899 21 komische Opern und Operetten) in England und Amerika große Popularität (in Deutschmachte nur „Der Mikado“ [1885] zeitweilig Furore); das Gebiet der ernsten Oper betrat er nur mit der großen Oper „Ivanhoe“ London 1891, der romantischen Oper „Haddon-Hall“ daselbst 1892 und der aus seinem gleichnamigen Oratorium umgearbeiteten großen Oper „Der Märtyrer von Antiochia“ Edinburg 1898. Außer diesen Bühnenwerken schrieb aber Sullivan noch die Musiken zu Shakespeares „Sturm“, „Der Kaufmann von Venedig“, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Heinrich VIII.“ und „Macbeth“, die Ballette „L'île enchantée“ (1865) und „Victorian and merrie England“ (1897), die Oratorien und weltlichen Chorwerke: „Kenilworth“ Birmingham 1864, „Der verlorene Sohn“ Worcester 1869, „On shore and sea“ London 1871, „Das Licht der Welt“ Birmingham 1873, „Der Märtyrer von Antiochia“ Leeds 1880, „Die goldene Legende“ Leeds 1886, eine Symphonie in E-dur, drei Ouvertüren („In memoriam“, „Marmion“, „Di Ballo“), ein „Festliches Tedeum“ (1872), „Tedeum, Jubilate und Kyrie“ und andere geistliche und

weltliche Gesänge (keine Kammermusik). [Sir] Alexander Mackenzie, geboren 22. August 1847 zu Edinburg, erhielt seinen Unterricht in Sondershausen durch Bartel, Uhlrich und Stein, besuchte dann noch 1862—64 mit staatlichem Stipendium die königl. Musikakademie zu London und begann seine Laufbahn als Lehrer und Vereinsdirigent in Edinburg, gelegentlich als Soloviolinist und Quartettspieler auftretend. Allmählich zogen seine Kompositionen die Aufmerksamkeit auf sich, und nachdem er 1879—80 sich in Florenz zu neuem Schaffen Anregungen gesammelt, trat er seit 1881 in die Reihe der englischen Musikfestkomponisten und Dirigenten ein mit den Chorwerken „The bride“ (Worcester 1881), „Jason“ (Bristol 1882) und „The rose of Sharon“ (Norwich 1884), worauf er 1885 als Dirigent von Novellos Oratorienkonzerten nach London gezogen wurde. Als 1887 A. Macfarren starb, wurde Mackenzie sein Nachfolger als Direktor der kgl. Musikakademie. In dieser hohen Ehrenstellung fielen ihm nun auch andere Aemter und Ehrungen in Menge zu, so schon 1892 die Leitung der Philharmonic Society, die er bis 1899 führte, und die gelegentliche Direktion größerer Extrakonzerte, der Vorsitz von Vereinen, Ehrendoktorate und schließlich 1895 auch die Erhebung in den Adelstand, die ja in England allen bedeutenderen Künstlern zu werden pflegt. Den genannten Chorwerken folgten noch: „The story of Sayid“ Leeds 1886, „Jubiläums-Ode“ London 1887, „The new convenant“ Glasgow 1888, „Jubals Traum“ Liverpool 1889, „The cottars saturday night“ Edinburg 1892, „Veni creator spiritus“ Birmingham 1891 und „Bethlehem“ 1894. Aber inzwischen hatte Mackenzie auch schon mit Glück sich als Bühnenkomponist versucht mit der vieraktigen Oper „Colomba“ (London 1883, in Drury Lane [für Deutschland bearbeitet von Ernst Frank]); es folgten: „The troubadour (Guillem de Cabestanh, daselbst 1886) und die Operette „Her majesty“ (The court of Singola, daselbst 1887). Wenn auch Mackenzie ebenfalls in den Chorwerken für die Musikfeste seinen Schwerpunkt gefunden hat, so hat er doch auch der Instrumentalkomposition lebhafteres Interesse zugewandt und besonders durch die Vermittlung Hans Richters mit einigen Orchesterwerken auch den Weg in deutsche Konzertsäle gefunden; das Interesse für die internationalen Strömungen kam auch dem

Schotten Mackenzie zu gute, der mit seinen beiden „Schottischen Rhapsodien“ für Orchester, seinem „Schottischen Konzert“ für Klavier und Orchester, dem „Pibroch“ für Violine und Orchester, einer „Hochlandsballade“ für Klavier und Violine und kleineren Violinsachen („From the North“) und Klavierstücken („Rustic scenes“ op. 9), auch Arrangements schottischer Lieder für Klavier schottische Volksweisen zu verwerten gewußt hat und auch in seinen übrigen Instrumentalwerken oft nationale Töne anschlägt (fünf Ouvertüren: „Cervantes“, „Lustspielouvertüre“, „Tempo di ballo“, „Twelfth Night“, „Britannia“; Orchester-Scherzo, symphonische Dichtung „La belle dame sans merci“, Violinkonzert op. 32, Klavierquartett E-moll u. s. f.). Charles Villiers Stanford, geboren 30. September 1852 zu Dublin, Schüler von R. P. Stewart, des Leipziger Konservatoriums und Fr. Kiels, von 1873—92 Organist am Trinity College zu Cambridge, Dirigent des Dilettanten-Gesangvereins und des Universitätsmusikvereins, dessen Leistungen er auf eine ansehnliche Höhe brachte, wurde 1883 Lehrer für Komposition und Orgelspiel am Royal College of Music, 1885 Dirigent des „Bachchor“, 1887 Musikprofessor an der Universität Cambridge, 1897 Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft von Leeds. Auch Stanford hat für die großen Musikfeste eine Anzahl Chorwerke geschrieben, was nun einmal in England eine unerläßliche Bedingung für die Komponistenkarriere ist (Elegische Ode „Walt Whitman“ Norwich 1884, „The three holy children“ Birmingham 1885, „The revenge“ Leeds 1886, „The battle of the Baltic“ Hereford 1891, „Eden“ Birmingham 1891, „Der Barde“ Cardiff 1895, „Phaudrig Crohoore“ Norwich 1896, dazu einige größere kirchliche Werke und Festkompositionen für Cambridge (Resurrection 1875, Psalm 46, 1877, Jubiläums-Ode [Carmen saeculare] 1887 u. a.). Im Auslande wurde Stanford bekannt durch seine beiden Opern „Der verschleierte Prophet von Khorassan“ (Hannover 1881, Uebersetzung von Ernst Frank) und „Savonarola“ (Hamburg 1884), die ihre erste Aufführung in Deutschland fanden und denen seither noch zwei weitere folgten „The Canterbury pilgrims“ (London 1884) und die komische Oper „Shamus O'Brien“ (London 1896). Dazu kommen die Musiken zu Aeschylos' „Eumeniden“, Sophokles' „König Oedipus“ und zu Tennysons „Königin Maria“ und „Becket“, eine Anzahl größere

kirchliche Kompositionen (Messen, Requiem [Birmingham 1897], Services, Hymnen, auch weltliche Chorgesänge und Lieder, sowie mehrere Sammlungen von irischen Melodien. Auch einige von Stanfords Instrumentalwerken sind in Deutschland zur Aufführung gelangt, z. B. im Philharmonischen Konzert in Berlin 1889 die vierte seiner fünf Symphonien (1. B-dur [preisgekrönt], 2. D-moll [elegische], 3. F-moll [irische], 4. F-dur [Thro' youth to strife, thro' death to life], 5. D-dur [L'allegro ed il pensieroso]). Ferner schrieb er eine Orchesterserenade, eine „Festouvertüre" (B-dur) und die Ouvertüre „Queen of the Sea", je ein Klavierkonzert und Cellokonzert, eine Suite für Violine und Orchester und eine Reihe Kammermusikwerke (drei Streichquartette, ein Klavierquartett, ein Trio, eine Cellosonate u. s. f.). Frederick Hymen Cowen, geb. 29. Jan. 1852 zu Kingston auf Jamaica, Schüler Benedicts und von J. Goß, begann schon als Kind von sechs Jahren zu komponieren, studierte noch in Leipzig und Berlin und trat mit 16 Jahren als Pianist auf. Seit 1869 machte er seine Kompositionen (seine 1. Symphonie in St. James Hall) bekannt (auch in Deutschland). In London fungierte er als Dirigent zum Teil selbst unternommener Konzerte, 1888—92 auch der Philharmonic Society; 1896 wurde er Ch. Hallés Nachfolger als Dirigent der Philharmonie und der Hallé-Konzerte zu Liverpool. Cowens Bühnenerfolge waren nicht groß (Opern: „Pauline" 1876, „Thorgrim" 1890, Signa Mailand 1893, „Harold" 1895, ein paar Operetten und die Musik zur „Jungfrau von Orleans). Für die Musikfeste war auch Cowen in großem Maßstabe thätig („Der Korsar" Birmingham 1876, „Die Sintfluth" Brighton 1878, „St. Ursula" Norwich 1881, „The sleeping beauty" Birmingham 1885, „Ruth" Worcester 1887, „Johannesabend" London [Kristallpalast] 1889, „Das ägyptische Mädchen" Leeds 1892, „Die Wasserlilie" Norwich 1893, und „The transfiguration" Gloucester 1895 sowie „Dankgesang" für die Ausstellung zu Melbourne 1888, auf der er musikalischer Direktor war). Cowen hat aber den Schwerpunkt seines Schaffens in die Instrumentalmusik gelegt und ist besonders wegen seiner Orchesterwerke auch im Auslande sehr bemerkt worden (5 Symphonien: 1. C-moll 1869, 2. F-dur 1872, 3. C-moll [skandinavische] 1880, 4. B-moll 1884, 5. F-dur 1887; mehrere Ouvertüren [u. a.

„Niagara"], eine Sinfonietta, Orchestersuiten: „Blumensprache", „Im Feenlande", für Streichorchester: „In the olden time" u. s. f.). Dazu kommen ein Klavierkonzert in A-moll, ein Klavierquartett, Trio und Klaviersachen.

Zur Vervollständigung des mit dieser Zusammenstellung entworfenen Bildes der gegenwärtigen Musikpflege in England haben wir nur noch wenige Namen nachzutragen, zunächst William Shakespeare, geboren 16. Juni 1849 zu London, Schüler Moliques, der kgl. Musikakademie, des Leipziger Konservatoriums und für Gesang noch Lampertis in Mailand, seit 1878 Gesanglehrer und 1880—86 Konzertdirigent der kgl. Musikakademie, geschätzt als Konzertsänger und Lehrer (dramatische Ouvertüre, Klavierkonzert u. a.); Charles Swinnerton Heap, geboren 10. April 1847 zu Birmingham, in Leipzig ausgebildet, 1870—86 Dirigent des Philharmonischen Vereins zu Birmingham, seit 1888 Dirigent der Musikfeste von Nord Staffordshire, seit 1895 auch Dirigent des Musikfest-Chorvereins von Birmingham (mehrere Chorwerke, auch geistliche, zwei Konzertouvertüren, Kammermusik); Frederick Iliffe, geboren 1847, seit 1883 Organist am St. Johns College zu Oxford und Dirigent eines Chorvereins (kirchliche Vokalwerke, Serenade für Streichorchester, Konzertouvertüren, eine „Analyse" von Bachs wohltemperiertem Klavier u. a.); Eaton Faning, geboren 1850, Schüler Bennetts, geschätzter Lehrer (Kirchenmusik, auch Operetten, dramatische Kantaten und einige Orchestersachen); Arthur Goring Thomas, geboren 1851, gestorben 1892 (durch Selbstmord), Komponist der Opern „Esmeralda" (1883), „Nadeschda" (1885) und „The golden web" (nachgelassen, beendet von Waddington, Liverpool 1893), sowie mehrerer Chorwerke („Die Sonnenanbeter" Norwich 1881, „Der Schwan und die Feldlerche" Birmingham 1894 [instrumentiert von Stanford]), von Liedern, Duetten, einer Ballettsuite u. a.; Frederick Corder, geboren 26. Januar 1852 zu London, Schüler Ferd. Hillers in Köln, aber trotzdem ein begeisterter Verehrer Wagners, dessen „Meistersinger" und „Nibelungen" er übersetzte, seit 1890 Orchesterdirigent am Trinity College zu London (Oper „Nordisa" Liverpool 1887, Operetten, Kantaten, Orchestersuiten „Im Schwarzwald", „Rumänische Suite" und „Sturm", Idyll „Abend am Strande", Ouvertüren, auch mehrere theoretische Unterrichtswerke); Henry Alfred Harding,

geboren 1855, Organist und Chordirektor zu Bedford, Komponist von Kirchenmusik und Verfasser einer Formenlehre auf Grund der Analyse von Beethovens Klaviersonaten (1880); die beiden begabten Komponistinnen Helen Hopekirk, geboren 1855 bei Edinburg, Schülerin des Leipziger Konservatoriums und von Leschetizki und Nawratil in Wien (Klavierkonzert, Konzertstücke, Violinsonaten) und Rosalinde Frances Ellicott, geboren 1857 zu Cambridge, Schüler der Londoner kgl. Akademie (Chorwerke „Elysium“ Gloucester 1889; „The birth of song“ das. 1892, „Radiant sister of the dawn“ Cheltenham 1887; „Heinrich von Navarra“ für Männerchor und Orchester 1894, vier Ouvertüren, Phantasie für Klavier und Orchester, Klavierquartett, zwei Trios u. s. w.); Algernon Ashton, geboren 9. Dezember 1859 zu Durham, Schüler des Leipziger Konservatoriums und Raffs, seit 1885 Professor an der Londoner Musikakademie (Symphonie, Violinkonzert, viele Kammermusikwerke [je vier Violin- und Cellosonaten, eine Bratschensonate, je zwei Klavierquintette und -Quartette, drei Trios, ein Bläserquintett, zwei Streichquartette 2c.], alles gewandt aber phrasenhaft); Edward William Elgar, geboren 1857, Virtuose und Organist, Komponist von Chorwerken („Das Licht des Lebens“ Worcester 1896, „Der schwarze Ritter“ daselbst 1893, „Olaf“ 1896, „Scenen aus dem bayrischen Hochlande“ Worcester 1896, „Spanische Serenade“ für Chor und Orchester), auch Orchesterwerken, einer Violinromanze, Orgelsonate u. a.; Robert Booth, geboren 29. Dezember 1862 zu St. Andrews, Organist zu Kilmarnock, 1887 in Newmains (kirchliche und weltliche Chorwerke, auch Orchesterwerke u. a.); George John Bennett, geboren 1863, Schüler von A. Macfarren, Kiel und Rheinberger, 1888 Lehrer an der kgl. Musikakademie (Messe in B-moll, Tedeum, Services, Orchesterserenade, Ouvertüren, Trio, Orgelvorspiele); Bordonel Brown, geboren 1863, Organist zu Liverpool (vier Messen, Psalmen, Services); William Duncan, geboren 1866 (Kirchenmusik, Chorwerke, Orchester- und Kammermusik); Hamish Mac Cunn, geboren 1868, schon 1888—94 Harmonieprofessor an der kgl. Musikakademie zu London (Opern „Jeanie Deans“ Edinburg 1894, „Diarmid ad Ghriné“ London 1897, Chorwerke, Ouvertüre, Orchesterballade, Lieder); Granville Bantock, geboren 1868, seit 1893 Redakteur der Quaterly Musical Review (Chorwerke „Die Feueranbeter“ und

„Rehanas Fluch", einaktige Opern „Caedmar" und „Die Perle von Iran", Musik zu „Ramses II." [Ballettsuite], Melodrama „Thorwendas Traum", „Songs of the East" [arabische, japanische, ägyptische, persische, indische, chinesische Gesänge, 6 Bde.] u. s. f.). Das ausschließlich Komponisten englischer Abstammung verzeichnende biographische Lexikon von J. D. Brown und St. S. Stratton („British musical biography" 1897) giebt zum erstenmal eine umfassende Darstellung der neuesten musikalischen Produktivität Englands; wir verweisen für weitere Details auf diese ausgezeichnete Arbeit.

§ 5. Nord-Amerika.

Allmählich emanzipiert sich auch das Musikwesen Nordamerikas von demjenigen der europäischen Mutterlande. Große Konzertinstitute bestehen in einigen Städten der Union schon seit dem Anfange des Jahrhunderts und in mehr und mehr anderen entstehen neue. Die Zahl der Konservatorien ist schon jetzt eine sehr große, und die Zeit scheint zu nahen, wo es die Amerikaner nicht mehr für geboten halten, ihre Musikdirektoren, Organisten und Orchestermitglieder vom Leipziger Konservatorium zu beziehen. Die hohen Honorare, welche die Amerikaner für guten Musikunterricht und für Konzerte namhafter Künstler zu zahlen gewohnt sind, locken zwar fortgesetzt viele englische und deutsche Musiker über den Ozean, aber es sind auch schon seit langer Zeit viele dauernd drüben ansässig geworden, welche die Musikpflege in Amerika selbst auf eine respektable Höhe hoben. Auch an musikalischen Zeitschriften leidet Amerika keinen Mangel mehr; zwar ist die älteste amerikanische Musikzeitung John Dwights (1813—93) in Boston erscheinendes „Journal of music" (Boston 1852—81) eingegangen; aber dafür sind eine große Zahl neuer Musikzeitungen entstanden, unter denen Th. Pressers „The Etude" (Philadelphia seit 1883) und W. S. B. Mathews' Monatsschrift „Music" (Chicago seit 1892), durch ihren reichen Inhalt Anspruch auf Beachtung auch in Europa erworben haben. Schon beginnt aber Amerika auch, Komponisten zu produzieren, die sich neben dem europäischen Nachwuchs sehen lassen können.

Indem wir auf unsere früheren gelegentlichen Beleuchtungen der amerikanischen Konzertverhältnisse zurückverweisen (S. 683 f.), führen wir nur in aller Kürze noch ergänzend die Namen derjenigen Musiker auf, welche außer bereits genannten wie Bergmann, Eisfeld, Thomas, Damrosch, sich um die Musikpflege Amerikas verdient gemacht haben. Am längsten erfreut sich eines geordneten Konzertwesens Boston, wo 1815 mit staatlicher Subvention die „Handel and Haydn Society“ durch Gottlieb Graupner, Thomas Smith Webb und Asa Peabody begründet wurde, die sich zwar langsam aber stetig zu einem leistungsfähigen Oratorienvereine entwickelte, der bereits 1818 Händels „Messias“ vollständig aufführte und von 1857 ab auch große Musikfeste nach englischem Muster veranstaltete. Wie die Londoner Philharmonic Society, hatte auch diese Gesellschaft zunächst keinen ständigen Dirigenten, sondern der Präsident fungierte zugleich als „conductor“; erst 1847 wurde ein eigentlicher Kapellmeister angestellt in Ch. Edw. Horn (1786—1849, vgl. S. 333), dem seither folgten Ch. C. Perkins (1850), J. E. Goodson (1851), G. J. Webb (1852), Karl Bergmann (1852), Karl Zerrahn (geboren 28. Juli 1826 zu Malchow in Mecklenburg, 1854—98 Dirigent der Gesellschaft, seit 1865 auch daneben Leiter der neu eingerichteten Symphoniekonzerte der „Harvard Musical Association“) und Reinhold L. Hermann (1898, vgl. S. 650). Die Symphoniekonzerte leitete bereits 1884—89 und wieder seit 1898 W. Gericke (S. 684). Wie Boston zuerst eine Musikzeitung hatte (s. oben), so schritt es auch zuerst zur Einrichtung von Konservatorien. Das „New England Conservatory“ wurde 1867 begründet von Eben Tourjée (geboren 1. Juni 1834 auf Rhode Island), der seit 1872 zugleich Direktor des Musik-Colleges der Bostoner Universität ist. Neben dem tausende von Schülern ausbildenden Neu England-Konservatorium besteht ebenfalls seit 1867 das „Boston Conservatory“ unter Julius Eichberg (geboren 13. Juni 1824 zu Düsseldorf, gestorben 18. Januar 1893 zu Boston, wo er seit 1859 lebte, 1865—69 auch Dirigent der „Museumskonzerte“). Die 1876 geschaffene Musikprofessur an der Bostoner Universität erhielt John Knowles Paine, geboren 9. Januar 1839 zu Portland (Maine), Schüler Haupts in Berlin, ein vortrefflicher Orgelvirtuose und fleißiger Komponist (Orgelkompositionen, zwei Symphonien, Oratorium

„St. Peter“, Ouvertüren, Kammermusik; seine Messe op. 10 kam 1867 durch die Berliner Singakademie zur Aufführung). In Baltimore wurde 1868 durch das Peabody-Institut ein Konservatorium eröffnet, dessen erster Direktor Lucian Southard war, dem 1871 bis 1897 Asgar Hamerik folgte (vgl. 538), der die Konzerte des Instituts zu Ansehen brachte. Ein Konservatorium größeren Stils wurde 1878 auch in Cincinnati unter Leitung von Theodor Thomas eröffnet, der aber bereits 1880 zurücktrat; andere entstanden in New York, Chicago, Philadelphia u. s. w. Die Mehrzahl derselben sind zwar private Unternehmungen ohne verantwortliche Behörde; doch sind auch mit den Universitäten zumeist Musik-Colleges verbunden, die aber noch sehr in der Entwickelung begriffen scheinen. Namhafter ist das Vassar-College zu Poughkeepsie, seit 1867 unter Leitung von Frederic Louis Ritter (geb. 1834 in Straßburg, gest. 1891 in Antwerpen). Den Charakter von Konservatorien haben auch die Musikabteilungen der größeren Fräuleins-Erziehungsinstitute in Farmington, deren einem (Miß Sarah Porter's) Karl Klauser (geb. 1823 zu Petersburg) lange Jahre vorstand; ein anderes leitet Bernardus Boekelmann (vgl. S. 711). Von älteren Musikern sind noch zu nennen Karl Anschütz (geb. 1815 in Koblenz, gest. 1870 in New York), der längere Zeit als Dirigent von Ullmanns Operunternehmungen fungierte; Theodor Eisfeld, geboren 1816 zu Wolfenbüttel, gestorben 1882 zu Wiesbaden, der 1862 mehrere Jahre Dirigent der 1841 begründeten Philharmonischen Konzerte in New York war; sein Nachfolger Karl Bergmann, geboren 1821 zu Ebersbach in Sachsen, gestorben 1876 zu New York; Max Maretzek, geboren 1821 zu Brünn, gestorben 1897 in Pleasant Plains (Operndirigent); Georg Bristow, geboren 1825 zu New York, gestorben daselbst 21. Dezember 1898 (Komponist der Oper „Rip van Winkle“, der Oratorien „Daniel“ und „Johannes“, auch zweier Symphonien u. a.); Theodor Hagen, geboren 1823 zu Hamburg, gestorben 1871 in New York, als flüchtiger Achtundvierziger seit 1854 in New York, angesehen als Musikreferent, Musiklehrer, auch Komponist von Liedern. Eine gewisse Bedeutung für die Musikbildung breiterer Schichten New Yorks erlangte auch Rudolf Bial (1834—1881), der 1878 eine täglich spielende Konzertkapelle nach Art der Bilseschen in Berlin ins Leben rief. Der in Leipzig und von

Liszt gebildete Pianist Otto Singer (1833—93), lebte seit 1867 in New York, später als Lehrer am Konservatorium in Cincinnati (Klavierkonzert, Kammermusik). Ernst Perabo, geboren 14. November 1845 zu Wiesbaden, wuchs zunächst in New York auf, erhielt aber von 1858—65 seine Ausbildung in Deutschland (Hamburg, Leipzig) und lebte als angesehener Pianist in Boston. Richard Zeckwer, geboren 1850 zu Stendal, in Leipzig gebildet, rief in Philadelphia eine Musikakademie ins Leben (Komponist von Orchesterwerken und Klaviersachen). Bruno Oskar Klein, geboren 6. Januar 1856 zu Osnabrück, ist seit 1879 Organist in New York (Oper „Kenilworth" Hamburg 1885, „Amerikanische Tänze" für Orchester, Ballade für Violine und Orchester, einige Kammermusikwerke). Bernhard Ziehn, Verfasser einer interessanten „Harmonielehre" und Herausgeber klavierpädagogischer Werke, lebt als Lehrer und Schriftsteller in Chicago. Julius Klauser, geboren 1854 zu New York, der Sohn Karl Klausers (s. oben), trat als Theoretiker an die Oeffentlichkeit mit „The Septonate" (1890); John Comfort Fillmore, geboren 4. Februar 1843 zu New London, gestorben 15. August 1898 daselbst, ein angesehener Musiklehrer zu Milwaukee, schrieb eine „Geschichte der Klaviermusik" 1883 und mehrere harmonietheoretische Arbeiten; William S. B. Mathews, geboren 8. Mai 1837 zu London in New Hampshire, angesehener Lehrer in Chicago, Herausgeber der musikalischen Monatsschrift „Music", schrieb „How to understand music" 1888, 2 Bde.), verfaßte eine Klavierschule, eine populäre Musikgeschichte u. a.

Eine nicht unansehnliche Reihe von Komponisten amerikanischer Abstammung schließe diese nur skizzenhafte Uebersicht: Dudley Buck, geboren 10. März 1839 zu Hartfort (Connecticut), nach mehrjährigen Studien in Leipzig und Dresden (Joh. Schneider), Organist in seiner Vaterstadt, zu Chicago, Boston, seit 1874 in New York (Chorwerke „The golden legend", „The light of Asia", „Columbus" [für Männerchor], Psalm 46, „Ostermorgen", „Don Munio", „Jubiläumskantate", eine Symphonieouvertüre „Marmion", Konzert für vier Hörner mit Orchester, zwei Streichquartette u. s. w.); Otis Boise, geboren 13. August 1845 in Ohio, Schüler des Leipziger Konservatoriums und Theodor Kullaks, lebt in New York (Symphonie, Ouvertüren, Klavierkonzert, Kammer-

musik); William Wallace Gilchrist, geboren 18. Januar 1846 zu Jersey, lebt als Organist und Vereinsdirigent in Philadelphia (mehrere preisgekrönte Chorwerke); Arthur Foote, geboren 5. März 1853 in Salam (Massachusetts), lebt als angesehener Komponist in Boston (Orchestersuite D-moll, Streichserenade E-dur, Ouvertüren, Streichquartette, je ein Klavierquintett, -Quartett und -Trio, Chorwerke mit Orchester, Suiten für Klavier und viele kleine Klaviersachen); Arthur Mees, geboren 13. Februar 1850 zu Columbus, in Berlin von Wüerst, Dorn und Kullak gebildet, Gesanglehrer und Dirigent in New York; Clarence Eddy, geboren 30. Januar 1851 zu Greenfield (Mass.), Schüler Dudley Bucks und in Berlin Haupts (dessen „Kontrapunkt" er 1856 englisch herausgab), angesehener Orgelvirtuos zu Chicago (Komponist von Orgelstücken und Herausgeber von „The church and concert-organist"); William Hall Sherwood, geboren 1856 zu Lyons (New York), Schüler Th. Kullaks, angesehener Pianist in Boston; Adolph Förster, geboren 2. Februar 1854 zu Pittsburgh, in Leipzig gebildet, lebt in seiner Vaterstadt (Orchesterstücke, Klavierquartett u. a.), George Chadwick, geb. 13. Nov. 1854 zu Lowell (Mass.), in Leipzig und München gebildet, Komponist zahlreicher Vokal- und Instrumentalwerke in Chicago (Symphonien, Ouvertüren, Kammermusik, Orgelstücke, Klaviersachen); Arthur Bird, geboren 23. Juli 1856 zu Cambridge (Boston), Schüler Haupts in Berlin und Liszts, hat sein Domizil in Berlin aufgeschlagen („Karnevalscene" für Orchester, Oper „Daphne" New York 1897, Ballett „Rübezahl", Symphonie A-dur, Klavierstücke); Reginald de Koven, geboren 1859 in Middle Town (Connecticut), Komponist im leichteren Stile (Operetten, Lieder); Frank van der Stucken, geboren 15. Oktober 1858 zu Fredericksburgh (Texas), kam früh mit seinen Eltern nach Antwerpen und wurde Schüler Benoits, reiste in Europa, trat zu Liszt und Grieg in Beziehungen und war zeitweilig Theaterkapellmeister in Breslau, ging 1884 als Dirigent des Männergesangvereins „Arion" nach New York, 1895 als Dirigent des Symphonieorchesters nach Cincinnati (Oper „Vlasda", Ouvertüre „Ratcliff", Musik zu Shakespeares „Sturm", Tedeum u. a.); Harry Rawe Shelley, geboren 1858 zu New Haven, Schüler von Dudley Buck, lebt als Organist in New York (Orgelkompositionen, Lieder); Edward Alexander Mac Dowell, geboren

18. Dezember 1861 zu New York, gebildet zu Paris (Marmontel) und Frankfurt (Raff, Heymann), lebte zu Wiesbaden, seit 1888 in Boston (Orchesterstücke „Die Sarazenen", „Die schöne Alda", Klavierkonzerte u. a.); Frank Limbert, geboren 15. November 1866 zu New York, lebt schon seit 1874 in Deutschland und machte seine musikalischen Studien zu Frankfurt am Hochschen Konservatorium und unter Rheinberger in München, promovierte nach weiteren Studien in Berlin und Straßburg 1894 zum Dr. phil. („Ueber Balladenkomposition in England"). 1895 wurde er Dirigent des Oratorienvereins zu Hanau, lebt aber seit 1898 als Musiklehrer in Frankfurt a. M. (Konzertstück für Klavier und Orchester, Streichquartett, zwei Violinsonaten, Chorgesänge mit und ohne Begleitung u. a.).

§ 6. Italien, Spanien und Portugal.

Wiederholt haben wir darauf hinweisen müssen, daß die Musikübung in Italien, seit dasselbe seine Führerrolle verloren hat, auf einen Tiefstand gesunken ist, der die Verwunderung aller derjenigen erweckt, welche das schöne Land wegen seiner Traditionen aufsuchen. Ganz besonders ist auch die Kirchenmusik zurückgegangen und kaum mehr eine Erinnerung an die Zeiten geblieben, wo jede Kirche einen wohlgeschulten Sängerchor und eine Anzahl vortrefflicher Instrumentenspieler besaß. Zwar wird die Oper, das Lieblingskind der italienischen Muse, auf einer großen Zahl von Bühnen von einer noch weit größeren Zahl von Komponisten weiter gepflegt, aber die Gesangskunst ist zurückgegangen, die Orchester stehen meist auf einem überaus niedrigen Standpunkte und die Komponisten fahren in breiten Geleisen. Nur klein ist die Zahl der Musiker, welche von der imponierenden Entwicklung der deutschen Instrumentalmusik und gar der französischen und deutschen Oper Notiz genommen und aus ihr wirklichen Gewinn gezogen haben. Nur auf dem Umwege über Verdi haben Meyerbeer und Wagner auf den Stil und die Instrumentierung des Gros der komponierenden Italiener gewirkt, und es scheint fast, als ob man einen Aufschwung der italienischen Instrumentalmusik jetzt durch Vermittelung der Gartenmusiken der italienischen Militär-Musikkorps erwarten dürfte, deren Austausch mit

deutschen einen Austausch des Repertoirs veranlaßt, der nicht ohne nachhaltige Wirkung bleiben kann, wenn auch zunächst die Litteratur, um die es sich dabei handelt, nicht die am höchsten stehende ist. Auch für Italien haben wir zunächst einer Anzahl von Komponisten zu gedenken, welche im Hauptgange unserer Darstellung außer Acht blieben, weil sie ohne Einfluß auf die Entwicklung der das Jahrhundert bewegenden Ideen waren, vor allem derjenigen Opernkomponisten, welche nicht in Paris ihren Stil umbildeten, sondern in Italien für Italien nach guter alter Manier weiter schrieben. Wenn sich auch, wie gesagt, selbst in deren Schreibweise allmählich durch Vermittelung der in der Welt eine Rolle spielenden Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi fast unmerklich eine Wandlung vollzieht, so ist doch dieselbe so sehr eine nur nachfolgende, nicht eine erstrebte, sondern eine ungewollt gewordene, daß sie den Komponisten keinerlei Anspruch auf eingehendere Würdigung giebt. Solche sind: Stefano Pavesi (1779—1850), der 1803—1831 gegen 60 Opern herausbrachte, Carlo Coccia (1782—1873), von 1807—40 mit 38 Opern, Giacomo Corbella (1783—1847), von 1807—1838 mit 18 Opern, Pietro Antonio Coppola (1793—1877), von 1816—47 mit 14 Opern, Giuseppe Catrufo (1771—1855), von 1792 bis 1832 mit 17 Opern, Carlo Conti (1796—1868), von 1819 bis 1829 mit 11 Opern, Melchiore Balbi (1796—1879), mit nur drei Opern, aber auch Messen und mehreren theoretischen Werken (eine kommentierte Ausgabe von Calegaris „Sistema armonico“ 1829; Grammatica ragionata della musica 1845 und Nuova scuola del sistema semitonato equabile 1872), Valentino Fioravanti (1764—1837), von 1784—1824 mit 71 Opern und sein Sohn Vincenzo Fioravanti (1799—1877), von 1819—56 mit 33 Opern, Luigi Ricci (1805—59), seit 1822 mit 30 Opern und sein Bruder Federico Ricci (1809—77), bis 1872 mit 19 Opern (zum Teil in Kompagnie mit seinem Bruder; beide schrieben auch Messen u. a.), Alessandro Nini (1805—80), 1837—47 mit 7 Opern, aber auch Kirchenmusik, Giuseppe Persiani (1805—69), von 1826—46 mit 11 Opern, Giacomo Panizza (1804—60), von 1823—67 mit 6 Opern und 5 Balletten, Luigi Gordigiani (1806—60), von 1824—51 mit 7 Opern, Maria Aspa (1806—61), von 1829 bis 1851 mit 22 Opern, Francesco Chiaromonte (1809—86),

von 1844—62 mit 11 Opern, dazu ein Oratorium Hiob (1884 in Brüssel, wo er seit 1821 Lehrer am Konservatorium war), Paolo Fabrizi (1809—69), von 1830—44 mit 10 Opern, Laura Rossi (1810—85, 1850 Direktor des Mailänder Konservatoriums, 1870 Nachfolger Mercadantes als Direktor des Konservatoriums zu Neapel), von 1829—77 mit 29 Opern (die letzte „Björn" in London, „Azema di Granata" 1846 in Wien), Achille Peri (1812—80), von 1839—71 mit 11 Opern, Enrico Petrella (1813—77), von 1829—74 mit 22 Opern, ein in Italien lange Zeit Verdi gleichgestellter Komponist; Alberto Mazzucato (1813 bis 1877, seit 1872 Direktor des Mailänder Konservatoriums), 1834—43 mit 7 Opern, Antonio Brancaccio (1813—46), 1843—48 mit 8 Opern, Conte Nicola Gabrielli (1814—91) 1835—65 mit 17 Opern und 11 Balletten, Antonio Buzzola (1815—71) mit 5 Opern, Giovanni Bajetti (1811—76) mit 3 Opern und 4 Balletten, Francesco Schira (1809—83), 1832 bis 1876 mit 9 Opern, Achille Graffigna (1816—96), 1838 bis 1888 mit 18 Opern und einem Ballett, Carlo Pedrotti (1817 bis 1893, 1840 Kapellmeister der italienischen Oper in Amsterdam, seit 1869 Kapellmeister am kgl. Theater und Konservatoriumsdirektor in Turin), 1840—72 mit 16 Opern, Teodulo Mabellini (1817—97, Präsident der Philharmonischen Gesellschaft zu Florenz, Hofkapellmeister und Konservatoriumsprofessor), 1836—57 mit 9 Opern, aber auch Oratorien, Kantaten, Messen, Tedeums u. a., Antonio Mazzolani (1819—1900), mit vier Opern, Salvatore Agnelli (1817—74), 1834—60 mit 14 Opern und drei Balletten, Giovanni Zoboli (1821—84), 1856—66 mit sechs Opern, Vincenzo Battista (1823—73) 1843—69 mit 11 Opern, Luigi Arditi (geb. 1822 zu Vercelli, bekannt durch seine gesungenen Tänze, seit langen Jahren in Amerika und London lebend), mit drei Opern (davon zwei in Amerika), Luigi Badia (1819—99), mit vier Opern, Giuseppe Apolloni (1822—89) mit fünf Opern, Cesare Dominiceti (1821—88), 1841—81 mit sieben Opern, Giuseppe Devasini (1820—78), 1841—70 mit 7 Opern, Niccolo Coccon (geb. 1826 in Venedig, seit 1873 erster Kapellmeister der Markuskirche in Venedig) mit fünf Opern, aber besonders mit vielen Kirchenwerken (30 Messen, acht Requiems); Nicola de Giosa (1820—85, Schüler

Donizettis, geschätzter Kapellmeister), 1841—82 mit 20 Opern; Vinceslao Fumi (1823—80, Kapellmeister an italienischen Bühnen, auch in Konstantinopel, Rio de Janeiro 2c., zuletzt in Florenz lebend) mit nur einer Oper, aber auch Orchesterwerken und einer Sammlung von Volksliedern; Vincenzo Moscuzza (1827—96), 1850—77 mit acht Opern, Eugenio Terziani (1825—89, Kapellmeister am Apollotheater in Rom, dem Scalatheater in Mailand, zuletzt wieder in Rom, auch Kompositionslehrer an der Cäcilienakademie) mit drei Opern, einem Oratorium, einer Cäcilienmesse und einem Requiem für König Victor Emanuel; Ciro Pinsuti (1829—88), in England durch C. Potter und Blagrove gebildet, in der Folge noch Schüler des Liceo filarmonico zu Bologna und Rossinis, lebt seit 1848 ganz in England als Gesanglehrer und Dirigent, seit 1856 auch als Gesanglehrer an der kgl. Musikakademie (Komponist vieler Lieder, Duette und Terzette auf italienische und englische Texte, auch eines Tedeums und mehrerer Opern); Gaetano Braga (geb. 1829), 1853—73 mit acht Opern; Antonio Cagnoni (1828—96), 1845—78 mit 18 Opern; Pietro Platania (geb. 1828 in Catania), bis 1891 mit fünf Opern; Paolo Giorza (geb. 1832 in Mailand), mit nur einer Oper („Corrado consule di Milano", Mailand 1860), aber 1853—87 mit 41 Balletten (für Mailand, Turin, Paris); Amilcare Ponchielli (geb. 31. August 1834 zu Paderno Fasolare, gest. 16. Januar 1886 zu Mailand, Schüler des Mailänder Konservatoriums, seit 1881 Domkapellmeister zu Bergamo), eine sich zwar aus der Schar der Genossen bedeutsam heraushebende kraftvollere Persönlichkeit, aber an Schwulst und aufdringlichem Wesen auch den älteren Verdi hinter sich lassend (Opern „I promessi sposi" 1856, „La Savojarda" 1861, „Roderico rè de'Goti" 1864, „La stella del monte" 1867, „I Lituani" [Alduna] 1874, „Gioconda" 1876 [auch in Deutschland], „Il figliuol prodigo" 1880, „Marion de Lorme" 1885, auch zwei Ballette); Filippo Marchetti (geb. 26. Februar 1835 zu Camerino bei Bologna, wie Ponchielli ein Romantiker Verdischen Kalibers) 1856—80 mit nur acht Opern („Il gentile di Varano" 1856, „La demente" 1857, „Il Paria" [nicht aufgeführt, 1862], „Romeo e Giulietta" 1865, „Ruy Blas" 1869, „L'amore alla prova" 1873, „Gustavo Wasa" 1875, „Don Giovanni d'Austria" 1880),

Giuseppe Rota (geb. 1836 in Triest), 1851—88 mit sieben Opern, Carlotta Ferrari (geb. 1837 in Lodi), mit den auch selbst gedichteten Opern „Ugo“ (1857), „Sofia“ (1866) und „Eleonora d'Arbocea“ (1871), sowie einer Messe und einem Requiem; Romoaldo Marenco (geb. 1841), seit 1869 mit 21 Balletten und vier Opern; Nicola d'Arienzo (geb. 1842 in Neapel), seit 1860 mit 10 Opern, einem Oratorium, auch Kammermusikwerken und theoretischen Unterrichtsbüchern; Costantino dall' Argine (1842—77), 1864—77 mit 27 Balletten und vier Opern, Salvatore Auteri-Manzocchi (geb. 1845 zu Palermo, angesehener Klavierprofessor am Konservatorium zu Parma), seit 1875 mit fünf Opern; Antonio Carlos Gomez, geb. 11. Juli 1839 zu Campinos in Brasilien, Schüler Lauro Rossis in Mailand, wo er sich dauernd domizilierte, ist ein mit der Zeit fortstrebender Komponist, der indes aus dem Banne seiner italienischen Lehrmeister nicht herauskann (Ballettoper „Guarany“ 1870, große Opern „Fosca“ 1873, „Salvatore Rosa“ 1874, „Maria Tudor“ 1879, „Lo schiavo“ 1889, „Condor“ 1891, „Cristoforo Colombo“ 1892). Eine Ausnahmsstellung nimmt unter den Italienern der ersten Hälfte des Jahrhunderts Antonio Bazzini ein, geboren 11. März 1818 zu Brescia, gestorben 10. Februar 1897 zu Mailand, ein gediegener Violinvirtuose und Kammermusikkomponist, seit 1873 Violinlehrer und 1882 Direktor des Mailänder Konservatoriums (sechs Streichquartette und ein Streichquintett guter Faktur, symphonische Dichtung „Francesca da Rimini“, Chorsymphonie „Senacheribbo“, Ouvertüren zu „König Lear“ und Alfieris „Saul“, Oster-Oratorium, Psalmen, auch eine einzige Oper „Turanda“ 1867). Als vorzüglicher Dirigent steht in gutem Andenken Angelo Mariani (1822—73), Kapellmeister zu Messina, Mailand, Vicenza, Kopenhagen, Konstantinopel, Genua, Bologna (1871 „Lohengrin“). Ein der Opernkomposition ferngebliebener gediegener Kirchenkomponist ist Cesare de Sanctis, geboren 1830 zu Albano bei Rom (Requiem, Messen, Fugen, Konzertouvertüren und eine Harmonielehre).

Man spricht gegenwärtig von einer jungitalienischen Schule, wie man von einer jungenglischen und jungfranzösischen spricht und auch nur mit dem gleichen Rechte; denn bei allen dreien handelt er sich nicht um das Aufkommen einer neuen Stilrichtung oder

Kunstgattung, welche den betreffenden Nationen eine Führerrolle in der nächsten Phase der Kunstentwicklung verspräche, sondern nur um ein Anschließen an den Gang, den die Kunst anderweit genommen hat, um ein Wiedereintreten in die lebendige Entwickelung. Für Italien ist sogar erst noch die Assimilation der klassischen deutschen Instrumentalmusik nachzuholen, was so schnell noch nicht geschehen wird, da es an leistungsfähigen Orchestern fehlt. Solche sowie auch Chorvereine zu bilden, wie sie in Deutschland seit Anfang des Jahrhunderts sich überall aufthaten, ist die aktuelle Aufgabe der praktischen Musikübung Italiens für die nächste Zeit. Anfänge sind bereits in verschiedenen Städten gemacht, aber sie sind noch vereinzelt und ringen um die Existenz. Auch ist die Zahl der Führer klein, welche mit vollem Bewußtsein den Regenerationsprozeß der italienischen Musik durch das Studium und die Pflege der deutschen Musik anzubahnen bestrebt sind. Arrigo Boito, geboren 24. Februar 1842 zu Padua, mütterlicherseits polnischer Abstammung (Comtesse Radolinska), in Mailand Schüler Mazzucatos, aber durch wiederholten Aufenthalt in Paris und Deutschland mit der deutschen Kunst vertraut, trat nach einigen beifällig aufgenommenen Kantaten 1868 mit seiner Faustoper („Mefistofele") als der erste italienische Nachfolger Wagners auf den Plan, was zunächst seinen Weg freilich nur erschwerte, ihm aber für die Folge eine Art Führerrolle zuwies. Seltsamerweise ist diese Oper bis jetzt die einzige aufaufgeführte Boitos geblieben, obgleich dieselbe auch in Deutschland gute Aufnahme fand. Dagegen hat Boito (pseud. Tobia Gorrio) eine ganze Reihe Operntexte für andere italienische Komponisten gedichtet. Neben Boito steht Franco Faccio, geboren 8. März 1840 zu Verona, ebenfalls Schüler Mazzucatos; Faccio trat mit seinen beiden einzigen Opern „I profughi Fiamminghi" (1863) und „Hamlet" (1865, Text von Boito) schon vor Boito auf, ist aber nicht ein so schroffer Mann des Fortschritts wie dieser. Die patriotische Kantate „Le sorelle d'Italia" (1862) schrieben beide zusammen. Ein Schüler Liszts sowie nachher Fétis' ist Federigo Consolo, geboren 1841 zu Ancona, ursprünglich Violinist (Schüler Vieuxtemps'), aber durch ein Nervenleiden gezwungen, dem Spielen zu entsagen („Orientalische Suite" und „Hebräische Melodien" für Orchester, je ein Violinkonzert und ein Klavierkonzert). Ettore Pi-

nelli, geboren 18. Oktober 1843 zu Rom, Violinist, Schüler Joachims in Hannover, begründete mit dem Pianisten Giovanni Sgambati (geb. 18. Mai 1843 zu Rom, Schüler Liszts) in Rom einen Verein für klassische Kammermusik (1866) und 1874 auch einen Orchesterverein, mit dem er Aufführungen von Symphonien Beethovens, ja Liszts und Oratorien Haydns, Mendelssohns ꝛc. veranstaltete. Als Komponist trat Pinelli mit einem Streichquartett und einigen Orchesterwerken moderner Haltung hervor (Italienische Rhapsodie, Ouvertüre). Sowohl Pinelli als Sgambati sind als Lehrer an der Musikschule der Cäcilienakademie thätig, auch alternieren sie in der Direktion der Hofkonzerte. Auch Sgambati trat mit einigen von deutschem Geiste durchwehten Orchester- und Kammermusikwerken an die Oeffentlichkeit (2 Symphonien, 2 Klavierquintette, ein Klavierkonzert, ein Streichquartett). Ein Schüler Bülows und Rheinbergers in München ist Giuseppe Buonamici, geboren 12. Februar 1846 zu Florenz, von 1871—73 Lehrer am Münchener Konservatorium, seitdem wieder in Florenz, wo er einen Chorverein „Cherubini" begründete, Trioabende ins Leben rief und Lehrer am kgl. Musikinstitut wurde. Er selbst komponierte einige Kammermusikwerke und Klaviersachen und gab 50 Etüden von Bertini mit Kommentar heraus. Auch Cesare de' Pollini, Direktor des Konservatoriums in Padua, ist ein eifriger Pfleger der klassischen italienischen und deutschen Kammermusik und selbst Komponist von Kammermusikwerken. Benjamino Cesi, geboren 6. November 1845 zu Neapel, Schüler des Konservatoriums zu Neapel und Thalbergs, angesehener Pianist, seit 1866 Lehrer am Konservatorium zu Neapel, gab selbst Klaviersachen und Lieder heraus. Reginaldo Grazzini, geboren 15. Oktober 1848 zu Florenz, Schüler Mabellinis daselbst, seit 1882 Direktor des Liceo Benedetto Marcello in Venedig, komponierte mehrere Symphonien und einige größere Chorwerke. Luigi Mancinelli, geboren 5. Februar 1848 zu Orvieto, angesehener Theaterkapellmeister in Bologna, London und seit 1888 am kgl. Theater in Madrid, schrieb eine Oper „Isora di Provenza" (1884, auch 1892 in Hamburg), Oratorien für englische Musikfeste („Hero und Leander" Norwich 1896, „Jesajas", das. 1897) und Musik zu Cossas „Messalina" und „Kleopatra". Gustavo Coronaro, geboren 1852 zu Vicenza, Schüler von Franco Faccio, auch noch zu weiteren

Studien in Deutschland, schrieb mehrere Opern („Jolanda“ 1883, „Festa a Marina“ 1893 [diese beiden einaktig] und „Claudia“ 1895), auch Symphonien und Chorwerke. Eugenio Pirani, geb. 8. Sept. 1852 zu Bologna, ist in Bologna und Berlin (Kullak und Kiel) gebildet, war schon 1870—80 Lehrer an Kullaks Akademie und ließ sich nach längeren pianistischen Konzertreisen in Heidelberg nieder, ging aber 1895 wieder nach Berlin, wo er auch als Musikreferent thätig ist (Orchestersuite „Im Heidelberger Schloß“, Orchesterballade, viele Klaviersachen). Benedetto Junck, geb. 24. August 1852 zu Turin, ist Schüler von Bazzini und Mazzucato in Mailand, wo er lebt (zwei Violinsonaten, Streichquartett, Duette, Lieder). Zu den besten Vertretern der jungitalienischen Schule zählt Giuseppe Martucci, geb. 6. Januar 1856 zu Capua, Schüler von Benjamino Cesi, Direktor des Liceo musicale zu Bologna; die Aufführungen von Wagners „Tristan und Isolde“ in Bologna 1888 fanden unter seiner Leitung statt. Martuccis bekannt gewordene eigene Kompositionen sind ausschließlich Instrumentalwerke (Symphonie D-moll, Klavierkonzert B-moll, Klavierquintett, Trio, Cellosonate, Klavierstücke [Phantasie für zwei Klaviere]). Auch Enrico Bossi, geb. 25. April 1861 zu Salò, Schüler des Mailänder Konversatoriums, früher Organist zu Como, jetzt Theorielehrer am Konservatorium zu Neapel, ist durch Werke fortschrittlicher Haltung in Deutschland bekannt geworden (Requiem, Orgelsonate, Konzert für Orgel und Orchester, Violinsonate, auch eine Oper „Il cieco“ Venedig 1898 und eine Orgelschule [mit Tebaldini] 1893). Giovanni Tebaldini, geb. 1864 in Brescia, Schüler des Mailänder Konservatoriums und Haberls in Regensburg, reorganisierte 1889 die Kapelle der Markuskirche in Venedig, wurde 1894 Kapellmeister an S. Antonio in Padua und 1897 Direktor des Konservatoriums zu Parma (Komponist von Messen, Hymnen, Motetten, einer Arabischen Phantasie für Orchester, auch Verfasser einiger musikhistorischen Arbeiten). Baron Alberto Franchetti, geb. 1860 zu Turin, Schüler von Rheinberger und Dräseke, komponierte Opern („Asrael“ 1888 [auch in Deutschland gegeben], „Cristoforo Colombo“ 1892, „Fior d'Alpe“ 1894, „Il signor di Pourceaugnac“ 1897), auch Orchesterwerke und Kammermusik.

Eine mehrere Jahre währende bedrohliche Invasion Deutschlands, überhaupt des Auslands, durch eine Anzahl junger italienischer

Opernkomponisten wurde 1890 inauguriert durch die vom Verleger Sonzogno in Mailand preisgekrönte einaktige Oper „Cavalleria rusticana“ von Pietro Mascagni (geb. 7. Dezember 1863 zu Livorno), ein Werkchen, das einen dramatisch wirksamen Text mit den gangbarsten musikalischen Mitteln in groben Strichen, aber mit Bühnengeschick interpretiert und die seit Bizets „Carmen“ schon geläufige Verwischung des Unterschieds von Operette und Oper vollends durchführt, also eine tragische Operette; alle weiter folgenden Werke Mascagnis („L'amico Fritz“ 1891, „Die Rantzau“ 1892, „Ratcliff“ 1894, „Zanetto“ 1895, „Silvano“ 1895 und „Iris“ 1898) versagten aber gänzlich in der Wirkung. Mascagni, vorher ein unbeachteter Theaterkapellmeister, wurde nach dem Erfolge seiner Cavalleria 1895 Direktor des Rossini-Konservatoriums zu Pesaro. Die Mascagni-Begeisterung übertrug sich zunächst auf die der „Cavalleria“ ähnlich gearteten „Pagliacci“ („Der Bajazzo“ 1892) von Ruggiero Leoncavallo (geb. 8. März 1858 zu Neapel), dessen fernere Opern „I Medici“ (1893), Chatterton (1896) und „La Bohême“ (1897), aber ebenfalls nicht einschlugen. Die nach Verlängerung des „Veristen“-Taumels begierigen Verleger und Theaterdirektoren sandten noch einige weitere Jungitaliener in voller Rüstung der Reklame ins Feld: Giacomo Puccini (geb. 22. Juni 1858 zu Lucca; Opern „Le Villi“ 1884, „Edgar“ 1889, „Manon Lescaut“ 1893, „La Bohême“ 1897; auch eine Messe und Kammermusik); Spiro Samara (geb. 29. November 1861 zu Corfu; Opern „Flora mirabilis“ 1886, „Medgé“ 1888, „Lionella“ 1891, „La martire“ 1894 und „La furia domata“ 1895) und Antonio Smareglia, geb. 5. Mai 1854 zu Pola (Opern „Preziosa“ 1879, „Bianca de Cervia“ 1882, „Ré Nala“ 1887, „Der Vasall von Szigeth“ Wien 1899, „Cornelius Schutt“ 1893, „Nozze Istriane“ 1895 und „La Falena“ [„Der Nachtfalter“] 1897, auch eine symphonische Dichtung „Lenore“). Aber obgleich Puccini und noch mehr Smareglia an Kunstgewandtheit Mascagni weit überlegen sind, so ist doch diese Episode schnell zu Ende gegangen und der Angriff der Italiener definitiv abgeschlagen. Die neueste Erscheinung auf dem Gebiete der Regeneration der italienischen Musik aus deutschem Geiste ist Lorenzo Perosi, geb. 20. Dezember 1872 zu Tortona, Schüler des Mailänder Konservatoriums und kurze Zeit Haberls in Regensburg;

das ungeheure Aufsehen, das dieser blutjunge Priester 1897 in Mailand mit seiner Oratorien-Trilogie „Passion nach Marcus“, „Die Verklärung Christi“ und „Die Auferweckung des Lazarus“ machte, verschaffte demselben, der vorher Vicedirigent des Chors der Markuskirche zu Venedig war, die Ernennung zum Dirigenten der Sixtinischen Kapelle in Rom. Die versuchte Verschmelzung des Palestrinastils mit Bachs und Wagners Kunst war für Italien etwas unerhört Neues; dagegen zeigte sich das musikalische Urteil Deutschlands, dem solche Kombinationen nicht fremd sind, gegenüber Perosi skeptisch und beschränkte sich zunächst, dem jungen Künstler entschiedene Begabung und vortreffliche Schule zuzusprechen, vermißte aber noch die volle Durchbildung zu einem einheitlichen Stile. Außer der Trilogie hat Perosi ein paar Dutzend Messen, ein Oster- und Weihnachts-Oratorium, Requiem, Tedeum, sowie Orgelwerke geschrieben.

Durchaus im Hintergrunde des europäischen Musiktreibens steht seit Jahrhunderten die Pyrenäenhalbinsel. Von Spaniens neuerlicher Produktion verlautete im 19. Jahrhundert außer sogenannten Zarzuelas, d. h. komischen Opern, die aber in der Mehrzahl der Operette nahestehen oder mit ihr identisch sind, nicht viel, und erst ganz neuerdings regt sich auch in Spanien ein lebhafteres Interesse für die Zeit, in der Spanien auch auf musikalischem Gebiete bedeutendes leistete (im 16.—17. Jahrhundert). Nur wenige Namen haben wir hier zu verzeichnen: Francisco Javier Cabo in Valencia (1768—1832), als Komponist von Messen und anderen Kirchenwerken; Ramon Carnicer (1789—1855), Opernkapellmeister und Professor am Konservatorium in Madrid, als Komponist von Opern, Symphonien und Kirchenmusik; Antonio Arriaga (1806—1825), der durch einige Streichquartette Hoffnungen erweckt hatte; Don Hilarion Eslava (1807—78), der erste bedeutende Vertreter der musikhistorischen Arbeiten in Spanien (s. unser Schlußkapitel), der auch selbst als Kirchenkomponist, Opernkomponist und theoretischer Schriftsteller produktiv war; Don Balthasar Saldoni (1807—90), seit 1840 Gesangprofessor am Konservatorium zu Madrid, komponierte außer einigen Zarzuelas zahlreiche kirchliche Werke (Messen, Stabats, Motetten), eine Symphonie „A mi patria“, Märsche u. s. w., verfaßte auch eine Gesangschule und Vokalisen und schrieb ein

„Dicionario biografico de efemerides de musicos españoles“ 1860. Die wichtigsten Zarzueleros (Operettenkomponisten) sind: Joaquim Gaztambide (1822—70) 1849—69 mit 39 Zarzuelas, Don Juan Emilio Arrieta (1823—94) 1845—85 mit 51 Zarzuelas, Francisco Asenjo Barbieri (1823—94) 1845—84 mit 75 Zarzuelas; Rafael Hernando (geb. 1822) 1848—54 mit 9 Zarzuelas, Pablo Isidoro Hernandez (1834—88) 1870—87 mit 11 Zarzuelas, Christobal Oudrid (1829—77) 1850—71 mit 34 Zarzuelas, José Rogel (geb. 1829) 1854—80 mit 64 Zarzuelas, Manuel Fernandez Caballero (geb. 1835) 1856—99 mit 52 Zarzuelas und Tomas Breton y Hernandez (geb. 1846), seit 1876 mit 14 Zarzuelas. Als renommierte Pianisten sind anzumerken Pedro Albeniz (1785—1855), 1830 bei Begründung des Madrider Konservatoriums der erste Klavierprofessor der Anstalt, auch Komponist von Klavierkompositionen und Verfasser einer Schule, und Don Isaac Albeniz (geb. 1861), in Paris, Leipzig und Brüssel gebildet, kgl. Hofpianist in Madrid, auch Komponist von mehreren Opern. Oscar Camps y Soler, geb. 1837, Schüler Theodor Döhlers und Mercadantes, Komponist von Klavierwerken und Verfasser theoretischer Schriften. Felipe Pedrell, geb. 19. Februar 1841 zu Tortosa, dessen Verdienste um die Geschichte der Musik wir im Schlußkapitel zu würdigen haben, ist auch selbst ein ansehnlicher Tonsetzer (fünf Opern, weltliche Chorwerke mit Orchester, eine Messe ꝛc.).

Von neueren Musikern Portugals sind zu nennen Joao Domingos Bomtempo (1775—1842), der in Lissabon 1820 eine Philharmonische Gesellschaft (1823 eingegangen) und 1833 ein Konservatorium begründete und leitete (Klavierkonzerte und andere Klaviersachen, Requiem für Camoens u. a.); Raphael Machado (geb. 1814, seit 1835 in Brasilien), Kirchenkomponist und Verfasser theoretischer Werke; Augusto Machado, Direktor des Konservatoriums zu Lissabon (11 Opern und Operetten), der Vicomte Ferreira Veiga Arneiro (geb. 1838), Komponist von Opern, eines Tedeums u. a., ein in seinem Vaterlande hochgestellter Komponist; endlich der seiner Zeit sehr gefeierte Klavierspieler Arthur Napoleão, geb. 1843 zu Oporto, der bis 1868 reiste, dann aber in Rio de Janeiro eine Musikalienhandlung eröffnete (Klavierkonzertstücke).

Siebzehntes Kapitel.

Brahms. Bruckner. Strauß.

§ 1. Johannes Brahms.

Erkennen wir am Ende des Jahrhunderts zurückschauend ohne Besinnen die alle Nachkommenden überragende Größe Beethovens an, dessen Schaffen das erste Viertel des Jahrhunderts ausfüllt, so stellen sich als die wesentlichsten Fermente der auf die erste glückliche Nachblüte des Klassizismus (in den Werken der Frühromantiker) folgenden Gährungsprozessen einerseits die Theorien und Kunstthaten Hector Berlioz' und Richard Wagners dar und andererseits das wachsende Verständnis für den unvergänglichen Wert der Erzeugnisse älterer Kunstepochen. Dem vorwärts treibenden Einflusse der beiden ersteren steht als heilsames Gegengewicht der rückwärts weisende des letzteren gegenüber. Wenn auch eine gesunde Fortentwickelung keinen Rückstand, geschweige eine wirkliche Reaktion, eine Rückwärtsbewegung kennt, so haben doch auch andere Künste Perioden der Regeneration, der Renaissance aufzuweisen, Zeiten der Wiedergeburt älterer Ideen unter ganz neuen Bedingungen, daher niemals einfache Wiederholungen. Es wäre thöricht, für die Musik die Möglichkeit, ja Notwendigkeit einer ähnlichen Periodizität in Abrede zu stellen; das zwingende Gebot der Logik erheischt eine Umkehr, ein Wiedereinsetzen mit anderem Anfange, sobald eine Richtung bis an die Grenze des Erreichbaren vorgedrungen ist. Mit Bestimmtheit können wir ein solches Umwenden in der Musikgeschichte um das Jahr 1600 nachweisen, wo die zu schwindelhafter Höhe gesteigerte Kunst der Polyphonie aufgegeben

und eine Renaissance der homophonen Musik des Altertums angestrebt wurde; aber wie nach Palestrina und Orlando Lasso die vokale und instrumentale Monodie mit zunächst tastenden Versuchen einsetzte, so setzte auch um 1750 nach Bach die moderne Instrumentalmusik wiederum mit kindlichen Anfängen ein. So wenig aber diese Neuanfänge ein wirkliches Wiederzurücktreten auf den Standpunkt einer Kunstpraxis vergangener Zeiten bedeuteten, vielmehr zu ganz neuen Kombinationen der Kunstmittel führten, ebensowenig ist zu fürchten, daß heute die unvermeidliche Umkehr nach Wagner und Liszt einfach einen Rückfall auf einen veralteten und überwundenen Standpunkt veranlassen könnte. Nicht bewußte Umkehr und gewollte Regeneration, sondern nur gedankenloses Weitergehen und sich treiben lassen vom Strome führt zum Epigonentum. Die drei Namen Brahms, Bruckner und Richard Strauß, ohne Zweifel die leuchtendsten am Ende des Jahrhunderts, repräsentieren besonders auf dem Gebiete der Instrumentalkomposition deutlich die Wirkung der obengenannten Fermente und fordern zu einer Abwägung ihrer Bedeutung für die nächste Zukunft der Tonkunst heraus. Alle drei erheben sich ohne Frage durch die Stärke ihrer Begabung und ihres Könnens über das Niveau der vielen deutschen und ausländischen Komponisten, welche die Uebersicht der vorausgehenden Kapitel verzeichnete; aber alle drei sind zur Zeit noch der Gegenstand leidenschaftlicher Beurteilung von einem Parteistandpunkte aus. Der sieghafteste der drei in der Wertschätzung der Welt ist nach Ausweis der Statistik Johannes Brahms; da derselbe zu seiner heutigen Position nur sehr langsam, im stetigen Kampfe mit einer Opposition gelangt ist, deren Zusammensetzung in der verwunderlichsten Weise gewechselt hat, so kann freilich weder von einer Verblendung und Verblüffung durch Neues, noch von einem gewohnheitsmäßigen Weiterwirken eines Ueberkommenen bei ihm die Rede sein. Anfänglich zu den Neudeutschen gerechnet und sogar von Instituten konservativer Tendenz, wie dem Leipziger Gewandhause, perhorresciert, welche doch Schumann von Anfang an feierten, rückte Brahms, nicht etwa durch Veränderung seiner Richtung, welche vielmehr dieselbe geblieben ist, sondern nur durch Veränderung des Gesichtswinkels, unter dem man sein Schaffen betrachtete, immer weiter von Weimar und Bayreuth weg, bis zur gänzlichen Verfemung durch die Wagnerianer und

Lisztianer. Allmählich begriff man, daß Brahms mit denjenigen, welche in der Verneinung der klassischen Ideale die Vorbedingung einer künftigen Weiterentwickelung der Kunst sehen zu müssen glauben, nichts zu thun hat, und erkannte in ihm den gefährlichsten Gegner der neuen Strebungen. Daß Brahms von allen Nachgeborenen am tiefsten in die Geheimnisse der Kunst Beethovens eingedrungen ist und sein Werk wirklich aufgenommen und weitergeführt hat, diese Erkenntnis dämmert den Einsichtigen jetzt allmählich angesichts der nicht mehr wegzuleugnenden festen Einbürgerung seiner Orchester- und Kammermusik neben denjenigen Beethovens auf Programmen, von welchen die Namen derer, die man zeitweilig für Brahms ebenbürtig oder gar überlegen hielt, erbarmungslos einer nach dem andern gestrichen werden. Worin die Verwandtschaft der Musik Brahms' mit derjenigen Beethovens besteht, kann nach dem bisherigen Gange unserer Darstellung nicht zweifelhaft sein. Man hat ungebührlich viel Wesens gemacht von der angeblich im Anschluß an Schumann durch Brahms übermäßig kultivierten Synkopierung, sowie von gewissen an Händel erinnernden Melodieverstärkungen durch Sexte und Oktave (Klavier) oder (im Orchester) der Führung der Holzbläser in durch Oktaven verstärkten Terzen — Dinge, die auch andere Leute machen, ohne darum sonderlich aufzufallen. Wie jeder Komponist hat auch Brahms Eigentümlichkeiten der Faktur, die sich formulieren und aufweisen lassen; dahin gehören z. B. auch gewisse an die Kirchentöne erinnernde Wendungen seiner Harmonik. Aber alle diese besonderen Merkmale machen auch in ihrer Gesamtheit nicht das Wesen Brahms' aus, das vielmehr vor allem in einer kraftvollen, tief und wahr empfindenden Persönlichkeit besteht. Brahms ist einer von den wenigen neueren Komponisten, die wirklich etwas zu sagen haben; darum bedarf er weder einer Bühnenfigur, der er Empfindungen andichtet, noch ahmt er die Redeweise anderer nach, um Eindruck hervorzubringen. Brahms ist der tapfere Paladin der unendlichen Ausdrucksfähigkeit der absoluten Musik geworden in einer Zeit, wo man dieselbe mit schweren Waffen angriff; und er ist Sieger geblieben. Den bedauernswürdigsten Mangel an Verständnis für die hochideale Auffassung vom Wesen der Kunst, die für Brahms charakteristisch ist, haben diejenigen an den Tag gelegt, welche in Brahms Orchesterwerken die Beherrschung

der Instrumentierungskunst vermissen. Freilich jene seit Rossini und Mercadante in der Oper heimisch gewordenen großen Blechwirkungen, welche bei Meyerbeer und besonders bei Wagner mit mehr Raffinement disponiert und noch weiter gesteigert in einer nur für das äußerliche Wesen der Bühnenmusik ästhetisch zu rechtfertigenden Weise hervortreten, aber z. B. bei den russischen Symphonikern in kunstfeindlichem Lärm ausarten, sucht man bei Brahms vergebens. Während jeder Militärkapellmeister seinen Schülern klar zu machen weiß, daß man das Blech nicht zu tief und nicht zu zerstreut schreiben darf, wenn es „klingen" soll, schreibt Brahms für seine Posaunen, Trompeten und Hörner konsequent in einer von jedem Blechverständigen verurteilten Manier. Aber das ist noch nicht das in den Augen der Gegner verwerflichste an Brahms; dieselbe Scheu vor dem Gemeinen, Aufdringlichen, welche Brahms den groben Blechklang, überhaupt das massige Tutti vermeiden heißt, läßt ihn auch in der Themenbildung dem gemeinen Elan aus dem Wege gehen, weshalb man Brahms wohl gar der Erfindungsarmut und Farblosigkeit, des Mangels an Zug und Feuer geziehen, und von Blutarmut und Askese seiner Musik gesprochen hat.

Wir brauchen nicht weitschweifig zu werden, um die gänzliche Haltlosigkeit und Hohlheit solcher Vorwürfe zu beweisen. Alles ist erklärt, sobald nur der prinzipielle Gegensatz der an Berlioz und Wagner anlehnenden und der an Beethoven anknüpfenden Kunstrichtung wirklich begriffen ist. Dort die Negierung selbständiger Bedeutsamkeit der Musik, das durchgeführte Bestreben, die Musik aus dem Subjekt heraus in ein Objektives zu verlegen, darzustellen, zu schildern, zu charakterisieren; hier die Konzentration in das innerste Ich, das die Außenwelt wohl reflektieren kann, nie aber sie vorstellen will; daher dort der derbe Pinsel des Coulissenmalers, grobe Umreißung der Figuren und grelle Farbengebung, hier die feinere Detaillierung der Miniatur und die feine Abtönung der Schattengebungen. In welchem Maße Brahms sich diejenigen Mittel der Verfeinerung der Technik zu eigen gemacht hat, welche Beethovens Kunst über diejenige Mozarts und Haydns hinausgeführt haben, können freilich nur diejenigen würdigen, welche über eine oberflächliche Bekanntschaft mit den Werken dieser Meister hinaus zu einem eingehenderen Verständnis derselben vorgedrungen sind. Die Erfahrung

hat gelehrt, daß die komplizierte Faktur der Werke Brahms' zunächst den Neuling abstößt, daß aber bei näherem Vertrautwerden das Fremdartige schwindet und zuletzt eine stetig wachsende Anziehungskraft sich entfaltet — genau so, wie es seiner Zeit mit der Musik Beethovens der Fall war. Daß die Musik keines Meisters der Zeit zwischen Beethoven und Brahms diese Eigenschaft in gleichem Maße aufweist, daß aber von älteren Meistern besonders Bach ähnliche Erfahrungen bedingt, ist doch wohl ein Thatbestand, der die Lästerer der Brahmsschen Muse stutzig machen sollte. Kurz und gut, Brahms hat zwar nicht das Orchester verstärkt, nicht unerhörte Instrumentenkombinationen gewagt, auch nicht Formen zerbrochen oder ins Gigantische erweitert, hat auch nicht in der direkten Folge einander fern stehender Harmonien Schubert und Liszt überboten, nicht das modulatorische Wesen zur Nichtachtung aller Schranken geführt, nicht nach neuen Akkorden gesucht: aber er hat Bachs künstlichste Verkleidungen der Harmonie durch freie kontrapunktische Führung der Stimmen, und Beethovens kühnste rhythmische Bildungen enträtselt und seinem eigenem Können einverleibt, und dazu noch durch Trinken aus dem Jungbrunnen des Volksliedes seiner Melodik eine Ursprünglichkeit und Wahrheit gegeben, wie sie nur bei sehr wenigen Meistern anzutreffen sind. Aber auch die Orchesterbehandlung Brahms' erweist sich bei näherer Bekanntschaft als eine ganz eigenartige und sehr bedeutsame Steigerung der Beethovenschen Technik. Die „durchbrochene Arbeit", deren allmähliche Entwickelung aus der kompakten Instrumentierung der vorhaydnschen Zeit mit ihren orgelartigen Registerwechseln mit Haydns neuer Manier einsetzt und sich bis zum letzten Beethoven immer deutlicher herausbildet, die Anteilnahme aller Stimmen des Orchesters an der Themenbildung und Verarbeitung (vgl. S. 93 das Beispiel aus Beethovens Cis-moll-Quartett, das vielleicht alle verwandten Bildungen in den Symphonien überbietet), ist weder von Mendelssohn noch von Schumann, weder von Wagner noch von Liszt aufgenommen und weitergeführt worden, wohl aber von Brahms. Das häufige einander Zuspielen von Melodiefragmenten der Streicher unter einander, der Bläser unter einander und der Streicher und Bläser im buntesten Wechsel, erschwert freilich die Orchestertechnik in unerhörter Weise und stellt an die Auffassung der Dirigenten, Spieler und Hörer ungewohnte Anforderungen, und voll-

ständig mißlungene Aufführungen Brahmsscher Orchesterwerke auch seitens renommierter Orchester sind daher leider ein keineswegs seltenes Vorkommnis, zumal jedes Vergreifen der Tempi (das stets nach Seite des „Zu schnell“ geschieht) bei der intimen Artung der Brahmsschen Musik in hohem Grade verhängnisvoll ist. Die Kompliziertheit von Brahms' Faktur erfordert in noch höherem Grade als die Musik Beethoven die Anwendung aller den Inhalt ausbeutenden Mittel der Vortragskunst, äußerste Biegsamkeit der Temponahme, eingehendste Abtönung der Dynamik, bald deutliche Cäsuren und Wiedereinsätze, bald umgekehrt die innigste Anschmiegung der Einzelinstrumente an einander — gewiß Gründe genug, eine gewisse Scheu vor der Inangriffnahme ihres Studiums zu erklären, wo auf eine Erfüllung dieser Vorbedingungen die Aussichten zweifelhafte sind. Mit Brahms' Klaviermusik ist es nicht anders. Schon die Anforderungen an die Technik des Spielers sind in vielen Fällen sehr große, da Brahms die durch Liszts Klavierübertragungen von Orchester- und Orgelwerken angebahnte Weitgriffigkeit, weite Sprünge u. s. w., ähnlich wie Theodor Kirchner, angenommen hat; aber durch Komplikationen der Harmonie-Auszierung und durch Steigerung der rhythmischen Kombinationen kommen zu den rein technischen so große Auffassungsschwierigkeiten (z. B. auch die Darstellung von ritardandi und stringendi durch die Notenwerte ohne Veränderung der Tempo, sodaß manchmal die Notenbilder im Takt auf die verwirrendste Weise verschoben erscheinen), daß es wohl begreiflich ist, wenn Brahms' Klaviermusik von den Pianisten als „undankbar“ gemieden ist. Selbst den Liedern Brahms steht die technische Schwierigkeit hindernd im Wege. Auch wenn alles klappt, wie's da steht, will's nicht sogleich klingen. Aber denen, welche die Hindernisse mit Geduld und Liebe überwinden, winkt reicher Lohn, nicht nur in eigenem Bewußtsein, sondern auch seitens der Hörer, denen sie Brahms vermitteln.

Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 in Hamburg als Sohn des gleichnamigen Kontrabaßspielers im Stadttheaterorchester geboren und wuchs in sehr bescheidenen Verhältnissen auf, erhielt nur eine Volksschulbildung, wurde aber, da sich früh die Stärke seiner musikalischen Begabung zeigte, durch tüchtige Lehrer im Klavierspiel (O. Cossel) und der Theorie (Eduard Marxsen, geb. 1806,

gest. 1887) unterwiesen. Schon mit 14 Jahren trat er in einem Konzert als Klavierspieler auf, u. a. mit eigenen Variationen über ein Volkslied.*) Als er sein 20. Jahr erreichte (1853), unternahm er als pianistischer Genosse des ungarischen Violinisten Ed. Remenyi eine erste Konzertreise, auf der er in Hannover, bezw. Göttingen die Aufmerksamkeit Joachims erregte, der ihm eine Empfehlung an Robert Schumann nach Düsseldorf mitgab; ebenso interessierte sich in Weimar Liszt lebhaft für Brahms' Kompositionen und quartierte ihn 1854 sogar mehrere Wochen in der gastlichen Alten Burg ein (vgl. S. 408 ff.). Der Besuch Schumanns in Düsseldorf wurde bedeutungsvoll für Brahms Zukunft, da Schumann über seine Begabung in helle Begeisterung geriet und nach zehnjähriger Pause noch einmal in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (23. Oktober 1853) das Wort ergriff, um der musikalischen Welt das Erscheinen eines neuen Auserwählten zu verkünden: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor." Diese Verheißung einer großen Zukunft hatte für Brahms zunächst die Wirkung, daß die Verleger in Leipzig, die er nun aufsuchte, mit der Veröffentlichung seiner Erstlingswerke vorgingen (Klaviersonaten op. 1, 2 und 5, Scherzo Es-moll op. 4, Trio op. 8 H-dur [das er 1891 durchgreifend umarbeitete] und die ersten Liederhefte op. 3, 6, 7).

War ihm damit der erste Weg zum Künstlerruhme geöffnet, so sollten doch noch Jahrzehnte vergehen, ehe die Welt die volle Bedeutung von Schumanns Prophezeihung erkannte. Aber dieselbe hatte vor allem eine tiefgehende Wirkung auf Brahms selbst. Schumanns Verheißung zu erfüllen, wirklich ein neuer Großer zu werden, dieses Ziel schwebte ihm fortan unverrückt vor und erfüllte seine ohnehin zum Ernst gestimmte Künstlerseele mit dem heiligsten Streben nach der Erreichung des Höchsten in der Kunst. 1854 bis 1857 bekleidete Brahms eine Stelle als Chordirigent und Musiklehrer am Lippeschen Fürstenhofe in Detmold, welche ihm Muße ließ, seine musikalische und allgemeine Bildung zu vertiefen. In späteren Lebensjahren klagte Brahms bitter über die Mängel unserer

*) H. Deiters „Johannes Brahms" I. S. 5.

musikalischen Unterrichtsweise und betonte, daß er lange Zeit gebraucht habe, um zu vergessen, was er Unnützes gelernt und zu lernen, was zum Schaffen nötig sei. Wenn er damit auch gewiß nicht die Verdienste seiner Hamburger Lehrer um seine Erziehung herabsetzen wollte, so geht doch aus solchen Aeußerungen hervor, daß die nicht in seinen ersten, sondern erst mehr und mehr in späteren Werken hervortretende Herausbildung eines eigenen, den der Klassiker fortbildenden Stils nicht auf Marxsens Rechnung gesetzt werden darf. Der erste Brahms, bis zu den Klavierballaden op. 10, ist durchaus im Schumannschen Fahrwasser, was zunächst auch die starke Sympathie erklärt, mit welcher seine Weise Schumann berührte. Mit seinem op. 11, der ersten seiner beiden Orchesterserenaden (D-dur; die zweite in A-dur folgte als op. 16) zeigte sich das erste Resultat seines Nachdenkens über den zur Wahrmachung von Schumanns Voraussagung führenden Weg: die Rückwendung zum schlicht Volksmäßigen, zum Stile Haydns und Mozarts und daneben zur strengen Arbeit Bachs kündigt sich deutlich an. Nach Aufgabe seiner Detmolder Stellung lebte Brahms zunächst einige Zeit in Hamburg, suchte sich aber dann ein neues Heim im sonnigeren Süden, zunächst in der Schweiz, wo er in Theodor Kirchner eine verwandte Natur kennen lernte, trug in Leipzig 1859 im Gewandhauskonzert sein erstes Klavierkonzert op. 15 D-moll vor, und setzte sich 1862 zum erstenmal in Wien fest, wo er 1863—64 die Singakademie dirigierte. Ein zweiter, längerer Wiener Aufenthalt fällt in die Jahre 1869—74; Brahms leitete 1871—74 die Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, gab aber dieselbe wieder an Herbeck ab, als derselbe als Hofkapellmeister seinen Abschied nahm (vgl. S. 633). Seit 1878 aber war Wien Brahms' dauernder Wohnsitz, den er nur während der Sommermonate mit irgend einem erfrischenden Gebirgsorte vertauschte (Pörtschach, Mürzzuschlag, Ischl u. a.). In den Jahren 1864—69 und 1874—78 lebte er wechselnd in Baden-Baden, Hamburg u. a. a. O. Mit Ausnahme der angeführten Detmolder und Wiener Thätigkeit, hat Brahms niemals ein Amt bekleidet; auch Unterricht erteilte er nur bis zu der Zeit, wo die Erträgnisse seiner Kompositionen ihn instand setzten, sorglos leben und sich ein kleines Vermögen ansammeln zu können. Brahms blieb unvermählt; doch ersetzte ihm ein Kreis von Freunden- und

Kunstgenossen den Mangel eines Familienlebens. Für seine jüngeren Geschwister (einen Bruder und eine Schwester) sorgte er nach dem Tode der Eltern (dem Andenken seiner Mutter gilt das deutsche Requiem [1867]; der Vater starb 1872), entwuchs aber innigeren Beziehungen immer mehr. Brahms war von robuster Konstitution und heiterem Lebensgenusse keineswegs abhold, im Freundeskreise wie Beethoven und Schubert ausgelassen, doch immer ziemlich wortkarg, überhaupt in seinen Umgangsformen äußerlich derb und barsch, ein echter Niederdeutscher; aber die rauhe Schale barg einen edlen Kern. „Eine feste, starke, männliche, in sich geschlossene, von anderen unabhängige Natur, immer dem Höchsten zustrebend, unbedingt wahr und von unbeugsamem künstlerischen Gewissen, streng bis zur Herbigkeit in allen seinen Forderungen; so kannten ihn die, welche fortgesetzt mit ihm verkehrten. Im Grunde war er eine kindliche, warmherzige Natur."*) Ein im Sommer 1896 plötzlich hervortretendes Leberleiden wurde durch eine Karlsbader Kur nicht gehoben, sondern nahm einen raschen Verlauf, der schon am 3. April 1897 zu seinem Tode führte. Ein zahlreiches Geleite wohnte seiner Bestattung in dem von der Stadt Wien votierten Ehrengrabe in der Nähe der Gräber von Beethoven und Schubert auf dem Wiener Centralfriedhofe bei.

Von Brahms' Wiener Freunden sind in erster Linie der Beethovenforscher Gustav Nottebohm (1817—82), die Archivare der Gesellschaft der Musikfreunde K. F. Pohl (1819—87) und Eusebius Mandyczewski (geb. 1857), ferner Professor Th. Billroth (1829 bis 1894), Eduard Hanslick, Max Kalbeck, auch K. Goldmark und Joh. Strauß hervorzuheben, außerhalb Wiens Jos. Joachim, Anton Dworschak, Gottfried Keller, Karl Menzel, Max Klinger, J. V. Widmann, J. Stockhausen, der um die Verbreitung der Werke Brahms hochverdiente H. von Bülow und der Verleger Fritz Simrock. Durch den Umgang mit diesen den verschiedensten Lebensberufen angehörenden Männern erhielt Brahms, der durch unablässiges Studium die Lücken seines Wissens ausgefüllt hatte und nun auf einer hohen Stufe ästhetischer Bildung stand, vielfache Anregung und Förderung.

Die Kompositionen Brahms traten allmählich in den Vorder-

*) Deiters a. a. O. II. 12.

grund seit der ersten Aufführung von Teilen seines „Deutschen Requiem“ op. 45 in Wien unter Herbeck (Ende 1867); 1868 erschien das Werk im Druck. 1869 folgte die „Rhapsodie“ op. 53 für Altsolo, Männerchor und Orchester, 1871 das unter dem Eindruck der deutschen Siege in Frankreich geschriebene „Triumphlied“ op. 55 und das „Schicksalslied“ (Hölderlin) op. 54 und der „Rinaldo“ für Soli, Männerchor und Orchester op. 50. Mit diesen Chorwerken, zu denen später noch die „Nänie“ op. 82 kam, hatte Brahms die Worte Schumanns erfüllt und sich eine erste Stelle unter den Chorkomponisten errungen. Aber auch als Kammermusikkomponist trat er immer bedeutsamer hervor, zunächst mit den beiden Streichsextetten op. 18 B-dur (1862) und op. 36 G-dur, den drei Klavierquartetten op. 25 [1863], 26, 60, dem Klavierquintett (1865), dem Horntrio op. 40, der ersten seiner beiden Cellosonaten (op. 38) und den beiden ersten Streichquartetten op. 51 (C-moll und A-moll). Mehr und mehr kamen nun auch die sich schnell mehrenden Liedergaben Brahms zur Geltung und neben den Liedern die Duette op. 20 und 28, die Chorlieder für gemischte Stimmen und Frauenstimmen mit und ohne Begleitung, von denen besonders die „Liebesliederwalzer“ op. 52 und 65 (mit Klavier zu vier Händen) schnell sich verbreiteten.

Als Orchesterkomponist tritt Brahms 1873 mit den Variationen über ein Thema von Haydn op. 56 zuerst auf, denen 1876 die erste Symphonie C-moll op. 68, 1877 die zweite in D-dur op. 73, 1883 die dritte in F-dur op. 90 und 1885 die vierte in E-moll op. 98 folgten; die Akademische Festouvertüre op. 80 (der Dank für den Breslauer Ehrendoktor) und die Tragische Ouvertüre op. 81 sind beide 1880 geschrieben. Das zweite Klavierkonzert (B-dur op. 83) ist 1881, das Violinkonzert op. 77 schon 1878 geschrieben, das Doppelkonzert für Violine und Violoncell A-moll op. 102 folgte 1887. Zu dem oben über Brahms Orchestertechnik gesagten sei noch darauf hingewiesen, in welchem Maße auch bei Brahms die Variation als bedeutsamer Faktor hervortritt; wie bei Beethoven ist auch bei Brahms der Schlüssel für das Verständnis der komplizierten figurativen Verkleidungen des harmonischen Kerns und der raffinierten rhythmischen Ausgestaltung der melodischen Textur der Themen aus der Variationentechnik zu gewinnen. Zu den aufgezählten

Chorwerken trat noch 1882 der „Gesang der Parzen" op. 89 für sechsstimmigen Chor und Orchester; nachzutragen sind das Ave Maria für Frauenchor und Orchester op. 12, der „Begräbnisgesang" für Männerchor und Blasinstrumente op. 13 und „Das Lied vom Herrn von Falkenstein" für Männerchor und Orchester (Nr. V der Lieder op. 43 bearbeitet). Die Kammermusikwerke der zweiten Epoche (etwa seit 1875) sind das dritte Streichquartett op. 67 B-dur, die beiden Streichquintette op. 88 F-dur und op. 111 G-dur, das Quintett für Klarinette und Streichinstrumente op. 115 (für den vorzüglichen Meininger Klarinettisten Richard Mühlfeld [geboren 1856]), die Klaviertrios op. 87 C-dur, op. 101 C-moll und op. 114 (mit Klarinette und Cello), die zweite Cellosonate op. 99 F-dur, die drei Violinsonaten in G-dur op. 78, A-dur op. 100 und D-moll op. 108 und die beiden Klarinettensonaten op. 120. Auch Brahms Kammermusikwerke führen die „durchbrochene Arbeit" Beethovens in bewunderungswürdiger Weise weiter. Am allgemeinsten ist bisher die Anerkennung Brahms' als Liederkomponist, obgleich wie gesagt, auch seine Liedbehandlung die Ausführenden oft schweren Problemen gegenüberstellt. In der Freiheit der Umgestaltung des Textmetrums geht Brahms noch weit über Schumann hinaus, manchmal bis zur Illusion der gänzlichen Aufhebung rhythmischer Gebundenheit und Auflösung in einen aus der Sprachmelodie herauswachsenden musikalischen Ausdruck von absoluter Bedeutsamkeit, so daß er sich vielfach mit Wagner berührt, so sehr im übrigen beide einander fern stehen. Nicht weniger als 33 der 121 mit Opuszahlen versehenen Werke Brahms' sind Liederhefte (op. 3, 6, 7, 14, 19, 32, 33, 43, 46—49, 57—59, 63, 69—72, 84—86, 91, 94 bis 97, 105—107, 109, 121) außerdem aber noch ohne Opuszahl die Volkskinderlieder und sieben Hefte Volkslieder. Mit dem reichen Schatze, den diese Ziffern vorstellen, steht Brahms in der Kette Schubert-Schumann-Franz-Jensen als eines ihrer stärksten Glieder. Diejenigen, welche etwa einen Hugo Wolf oder Richard Strauß und Felix Weingartner als Liederkomponisten über Brahms stellen, befinden sich in dem verhängnisvollen Irrtume der Verwechselung oder Konfundierung lyrischer und dramatischer Komposition und verkennen ebenso bei Brahms die bewußt und besonnen gestaltende Meisterhand wie sie bei jenen den Mangel innerer Notwendigkeit und logischer

Konsequenz übersehen. Was Brahms besonders auszeichnet, ist die glückliche Hand, die er in der Wahl der zu bearbeitenden Texte offenbart; freilich ist es nicht recht, da von Glück zu reden, wo eine sorgfältige Prüfung und streng kritische Wägung gewaltet hat. Der wie Beethoven ursprünglich nur mit einer Volksschulbildung gerüstete Brahms hatte sich seit den ersten Detmolder Jahren des Nachdenkens über seinen Beruf durch Lektüre stetig fortgebildet und sich im vertrauten Umgange mit Tonkünstlern, Dichtern, Malern und Gelehrten eine hochstehende ästhetische Bildung erworben, die ihm mit sicherem Blicke das Beste aus dem Guten herauszufinden ermöglichte. Ein von ihm selbst oft ausgesprochener Gedanke, daß eine Zusammenstellung der von ihm komponierten Liedertexte eine wertvolle Gedichtsammlung vorstellen würde, ist neuestens wirklich in die That umgesetzt worden. Ganz neue ergreifende Töne hat Brahms in einzelnen seiner mehrstimmigen Gesänge mit Klavierbegleitung angeschlagen, ein Gebiet, dessen Ausdrucksfähigkeit er durch Uebertragung aller Mittel des imitierenden Satzes und bedeutsame Beteiligung der Begleitung außerordentlich gesteigert hat (op. 31, 64, 92, „Zigeunerlieder" op. 103 und 112, op. 17 [für drei Frauenstimmen mit zwei Hörnern und Harfe]). In seinen a cappella-Chorliedern tritt der in seinem gesamten Schaffen so wichtige Einfluß des mehrstimmigen Liedes des 16. Jahrhunderts besonders merklich hervor (op. 42 [sechsstimmig], 44 [Lieder und Romanzen für Frauenchor mit Klavier ad libitum], 62, 93 [Lieder und Romanzen und das sechsstimmige „Tafellied"], 104, 110, 111 [für Männerchor], 113 [Kanons für drei Frauenstimmen]). Nicht zahlreich aber hochwertvoll sind die geistlichen Chorgesänge (die vier- bis achtstimmigen Motetten op. 29, 74 und 110, die dreistimmigen Frauenchöre op. 37, Psalm 13 für Frauenchor und Orgel, das Geistliche Lied op. 30 mit Orgel, die Marienlieder op. 22 und die patriotisch-religiösen doppelchörigen „Deutschen Fest- und Gedenksprüche" op. 109). Ein vollständiges thematisches Verzeichnis der Werke Brahms' gab N. Simrock heraus (1897). Sein Leben wurde dargestellt von H. Deiters (Nr. 23, 24 und 63 der Graf Walderseeschen Sammlung Musikalischer Vorträge 1880 und 1898) und H. Reimann (1897, Bd. 1 der Sammlung „Berühmte Musiker"); dazu kommen die Charakteristiken von L. Köhler (1888), Albert Dietrich („Erinnerungen"

1898) und J. V. Widmann („J. B.; Erinnerungen“ 1898). Als erstes Denkmal wurde Brahms in Meiningen 1899 eine Bronzebüste errichtet.

Man hat Brahms' Kunst in Bausch und Bogen dahin charakterisiert, daß sie den in seiner Zeit zu einem bedeutsamen Faktor gewordenen Pessimismus musikalisch repräsentiere, und hat ihn wohl mit Hendrik Ibsen verglichen, der ja gern die Nachtseiten des Daseins ohne einen tröstlichen Schimmer zeichnet. In der That wird man zugeben müssen, daß ein ernster Grundton in vielen von Brahms' Seelengemälden herrscht; aber daß er neben den ernsten Mahnungen an die Vergänglichkeit alles Irdischen auf der andern Seite auch die herzinnigste Freude am Dasein, den dankbaren Genuß des Lebens zum überzeugendsten Ausdruck gebracht hat, kann doch nur tendenziöse Voreingenommenheit in Abrede stellen. Nicht nur steht in seinen symphonischen und Chorwerken so manches kernfeste Thema als Zeugnis eines gesunden Existenzbewußtseins da, das die Mächte des Zweifels nicht zu erschüttern vermögen, sondern es klingt sogar oft die naive Weltfreude in den Formen echt volksmäßiger Lustigkeit und jugendlich burschikoser Jovialität, natürlich überall geadelt durch künstlerische Behandlung aus seiner Musik, welche auch vom Wiener Geiste, wie wir ihn aus Mozart, Schubert und — Strauß kennen, keineswegs unberührt geblieben ist. Was seine Gegner vermissen, oder vielmehr dasjenige, dessen Fehlen sie so gern zum Mangel stempeln möchten, ist aber nur immer wieder das, was Brahms nicht will, dasjenige, dem er geflissentlich aus dem Wege geht, das aufdringliche zur Schau stellen, das Hinausschreien des Empfindens, das Theatralische, Posierende, Eklatante. Seine Kunst ist immer intim und dezent, sie drängt sich nicht prahlerisch vor, sondern will gesucht sein; seine Muse ist keusch und spröde, aber von lauterstem Seelenadel und unverbrüchlicher Treue und Wahrheit. Darum steht Brahms da als leuchtendes Vorbild für die nachwachsende Jugend, als getreuer Eckart, der von den verlockenden Irrwegen einer ihre höchsten Ziele aus dem Auge verlierenden Kunst den Weg zurückweist auf die zwar steilen und dornigen aber auf lichte Höhen führenden Pfade der unsterblichen Meister.

§ 2. Anton Bruckner.

Neben Brahms trat in Wien seit Mitte der siebziger Jahre, außerhalb Wiens erst etwa zehn Jahre später Anton Bruckner, auf den Schild erhoben von denen, welche sich gegen Brahms' Emporkommen sträubten. Immer deutlicher schied sich die Wiener Kritik in zwei Lager, das der Brahmsianer mit Ed. Hanslick (geb. 1825 zu Prag), dem Universitätsprofessor und Musikreferenten der „Neuen Freien Presse" als Führer und das der Brucknerianer, mit Theodor Helm (geboren 1843 zu Wien) an der Spitze. Die Identität der Brucknerpartei mit der Wagnerpartei ist keine zufällige, da thatsächlich Bruckners Musik deutlich im Banne derjenigen Wagners steht. Bruckner machte als erster das blechgepanzerte Opernorchester Wagners zum Symphonieorchester, übernahm auch Wagners Stil, seine Manier der Kombinationen mehrfacher Figurationsformen in den verschiedenen Gruppen des Orchesterkörpers, welche dieselben gegen einander abhebt und eine Art von moderner Polyphonie vorstellt, die von derjenigen Bachs weit abliegt; auch in der Harmonieführung und Dissonanzbehandlung zeigt sich Bruckner Wagner verwandt. Durch diesen bewußten (Bruckner widmete seine dritte Symphonie Wagner) und anerkannten Anschluß des Symphonie- und Kirchenkomponisten Bruckner ist dessen grundinnerliche Verschiedenheit nicht nur von Brahms, sondern auch von den Klassikern und Romantikern bedingt. Bruckner war kein Aesthetiker, sondern ein schlichter, impulsiv schaffender Musiker; deshalb haben philosophische Erwägungen und Entschließungen an seiner Stilübertragung keinen Anteil. Angezogen durch die packenden Wirkungen der Wagnerschen Kunst schloß er sich derselben an, ohne sich der Bedenken bewußt zu werden, welche einer Verpflanzung des Opernstils in die Kirche und dem Konzertsaal entgegenstehen. Die Folge konnte nur sein und wurde thatsächlich dramatische Gebarung der Kirchenmusik und für die Symphonie ein prunkendes, darstellendes, nicht eigentlich innerliches, sondern äußerliches Wesen. Dazu kommt noch weiter als verhängnisvoll ein oft sehr empfindlicher Mangel an innerer Logik in Bruckners Modulation und Themenverarbeitung, der einerseits durch die Un-

vollkommenheit seiner ästhetischen Bildung und andererseits durch kritiklosen Anschluß an den unter ganz anderen Voraussetzungen schaffenden Wagner verschuldet sein mag. Erwägt man dies alles und dazu noch den Umstand, daß um die Zeit, wo der bis dahin kaum beachtete bereits sechzigjährige Bruckner durch begeisterte Anhänger der Welt als eine neue Größe vorgestellt werden sollte, Wagners Lebenswerk bereits abgeschlossen war und die mit seiner schweren Speise übersättigte Welt wieder nach Erholung durch leichtere Kost verlangte, so erscheint das ablehnende Verhalten des Publikums gegenüber der Musik Bruckners trotz der Verwandtschaft mit der sieghaft triumphierenden Wagners wohl begreiflich.

Anton Bruckner ist am 4. September 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich geboren und starb am 11. Oktober 1896 zu Wien. Wie Schubert wuchs Bruckner als Sohn eines armen Dorfschullehrers, noch dazu fern einer größern Stadt, in den denkbar kleinsten Verhältnissen auf, wurde nach dem frühen Tode seines Vaters, von dem er auch den ersten Musikunterricht erhielt, als Singknabe im Stift St. Florian aufgenommen, erhielt eine kümmerliche Stelle als Schullehrergehilfe zu Windhag bei Freistadt und kehrte nach einigen Jahren als Lehrer und stellvertretender Organist nach St. Florian zurück. Dort reifte er durch eifriges Selbststudium zu einem tüchtigen Organisten und zugleich zum Meister des Kontrapunkts, von Zeit zu Zeit nach Wien pilgernd, um Simon Sechter seine Arbeiten vorzulegen und von dessen Korrekturen und Ratschlägen zu profitieren. Diesen sporadischen Unterricht setzte er auch noch fort, als er 1855 unter vielen Bewerbern als Domorganist zu Linz angestellt worden war; in der praktischen Komposition unterwies ihn einige Zeit der damals als Opernkapellmeister in Linz thätige Otto Kitzler (geb. 1834 zu Dresden, 1868—99 Direktor des Musikvereins und der Musikschule zu Brünn). Als 1867 Sechter starb, wurde auf Fürsprache Herbecks Bruckner als Organist der k. k. Hofkapelle und zugleich als Lehrer des Kontrapunkts am Konservatorium nach Wien berufen, welche Aemter er bis zu seinem Tode versah. 1875 wurde ihm auch noch das Amt eines Lektors für Musik an der Universität übertragen; 1891 ehrte ihn die Wiener Universität durch Verleihung des philosophischen Doktortitels. Von Bruckners Jugendkompositionen ist nichts bekannt geworden; doch verwahrt das Stift zu St. Florian

viele seiner Manuskripte. Seit seiner Anstellung in Wien machte Bruckner seine zum Teil schon in Linz geschriebenen größeren Werke allmählich durch Erstaufführungen bekannt (die erste Symphonie in C-moll wurde kurz nach seinem Weggange 1868 in Linz gespielt [in Wien erst 1891], die zweite, ebenfalls in C-moll 1873 in Wien unter seiner Leitung, die dritte (D-moll) 1877 ebenfalls unter seiner Leitung. Einstweilen blieb es bei diesen vereinzelten Aufführungen, die nur Achtungserfolge erzielten. Lebhafter angeregt wurde das Interesse, als 1881 Hans Richter zum erstenmal die [romantische] vierte Symphonie in Es-dur im Gesellschaftskonzert vorführte. Aber erst seit der Leipziger Erstaufführung der siebenten Symphonie (E-dur) unter Leitung von Arthur Nikisch 1884 und der Münchener unter Hermann Levi 1885 kann man wirklich davon reden, daß Bruckners Musik Aufsehen machte und eine Stellungnahme pro und contra veranlaßte. Die fünfte Symphonie (B-dur) erlebte erst 1894 ihre klingende Geburt; von der sechsten (A-dur) wurden die beiden Mittelsätze 1883 durch Wilhelm Jahn vorgeführt, das vollständige Werk erst 1899 unter G. Mahler; eine achte (wieder in C-moll), 1890 geschrieben und dem Kaiser Franz Joseph II. gewidmet, kam 1892 zur Aufführung; eine neunte hinterließ Bruckner unvollendet. Neben den Symphonien Bruckners stehen nur eine Anzahl groß angelegter kirchlicher Kompositionen, nämlich drei Messen (I. D-moll, schon 1863 komponiert, II. E-moll [achtstimmig mit Blasinstrumenten], III. F-moll), ein großes Tedeum für Soli, Chor und Orchester und Psalm 150 für Soli, Chor und Orchester. Einige kleinere kirchliche Gesänge (Antiphonen, Gradualien, Tantum ergo, Ave Maria), die Männerchöre mit Orchester „Germanenzug“ und „Helgoland“, wenige a cappella-Lieder für gemischten und Männerchor und als einziges Kammermusikwerk ein Streichquintett beschließen die Aufzählung der an die Oeffentlichkeit gekommenen Kompositionen Bruckners. Eine kurze Darstellung von Bruckners Leben gab Franz Brunner (1895). Bruckner war strenggläubiger Katholik, gehörte aber als Kirchenkomponist natürlich der anticäcilianischen Richtung an; die Verquickung kirchlicher und weltlicher Elemente beschränkt sich bei ihm nicht auf das Hereinklingen von Wagnerischen Ideen in die Kirchenmusik (Tedeum), sondern hat auch umgekehrt kirchliche Motive in seine Symphonien gebracht.

§ 3. Richard Strauß.

In gewissem Sinne wenigstens einwandfreier als die Musik Bruckners ist diejenige von Richard Strauß; solange derselbe an den klassischen Idealen festhielt, d. h. etwa bis 1885, steht er mit seinen Kompositionen auf dem Boden der nach-Beethovenschen Symphoniker; von dem Moment ab aber, wo er bekehrt durch Alexander Ritter (1885 in Meiningen) zur Fahne der Programmmusik schwört, giebt er auch entschlossen die überkommenen Formen auf und macht die Form seiner Tonstücke vom Programm abhängig. Dagegen ist nichts einzuwenden, noch weniger aber dagegen, daß der Programmkomponist alle erdenklichen Mittel der Koloristik und Tonmalerei in Bewegung setzt, um sein Programm durchzuführen. Daß Strauß seit seiner Häutung schnell ein berühmter Mann geworden ist, daß er mit seinen symphonischen Dichtungen in einem Grade Aufsehen erregt hat, wie es ihm in den älteren Bahnen vielleicht nicht gelungen sein würde, spricht dafür, daß diese Häutung eine zweckmäßige Manipulation gewesen ist; er selbst mußte am besten wissen, ob er sich berufen fühlte oder nicht, auf dem Gebiete Beethovens die Kunst weiterzuführen und neben Brahms zu treten. Er hat den alten Glauben abgeschworen und den neuen angenommen und hat die Folgen zu verantworten. Naturgemäß hat er durch den Gesinnungswechsel neue Freunde gewonnen und alte verloren. Denn in der Frage, ob die Programmmusik gegenüber der Kunst Beethovens einen Fortschritt bedeutet oder nicht, giebt es keine Kompromisse, sondern nur kategorische Zustimmung oder Verneinung. Verzichtet ein Komponist auf das Recht, durch die Musik sein Empfinden auszusprechen und zieht er vor, statt dessen das Empfinden anderer zu porträtieren, so thut er damit allerdings einen sehr verhängnisvollen Schritt: er entkleidet die Musik ihres ureigensten Wesens und verwendet ihre Mittel fortgesetzt in einem übertragenen, sekundären Sinne; alles Naive, Spontane giebt er auf um eines Reflektierten, Absichtlichen willen. Wir wollen hier nicht wiederholen, was wir bei der Besprechung von Berlioz und Liszt gegen die Programm-

musik Prinzipielles vorgebracht haben, sondern haben nur zu konstatieren, daß Strauß seit 1885 durchaus in den Bahnen dieser Meister wandelt, und daß er in der Technik der Tonmalerei gegen beiden entschiedene Fortschritte gemacht hat. Berlioz übertrifft er an Stärke musikalischer Naturanlage, bleibt aber hinter Liszt an Stärke der immanenten Logik zurück. Seine Instrumentierungskunst ist raffiniert bis zum äußersten, so daß er ohne Reserve als ein hochinteressanter Repräsentant der ganzen Richtung anerkannt werden muß. Doch steht zu hoffen, daß diese Richtung mit Strauß an einer Grenze angekommen ist, die zur Umkehr zwingt. Der Markstein dürfte wohl der aberwitzige Versuch sein, Friedrich Nietzsches Philosophie in Musik zu übersetzen („Also sprach Zarathustra“ 1895), nach welchem Strauß selbst bereits wieder zu harmloseren Aufgaben herabgestiegen ist, die sich sogar trotz Programm und trotz allem Raffinement der aufgewandten Mittel der Charakteristik wieder gewohnten und anerkannten Formen nähern.

Richard Strauß ist am 11. Juni 1864 in München als Sohn des Waldhornbläsers der kgl. Kapelle Franz Strauß geboren und erhielt seine Ausbildung durch diesen und den Hofkapellmeister W. Meyer in München. Schon 1881 spielte das Waltersche Quartett ein Streichquartett (op. 2) seiner Komposition und kurz darauf kam unter Levi eine Manuskript gebliebene Symphonie (D-moll) zur Aufführung. Eine Ouvertüre C-moll brachte 1883 Robert Radecke in Berlin und seine Suite für 13 Blasinstrumente op. 7 wurde durch Bülows Konzertreisen mit der Meininger Kapelle weiteren Kreisen bekannt. 1885 zog ihn Bülow als Musikdirektor nach Meiningen und Strauß stand daher, als Bülow ging, kurze Zeit an der Spitze des Meininger Hoforchesters. 1886 wurde ihm eine dritte Kapellmeisterstelle in München übertragen, aus der er 1889 in eine Lassen koordinierte in Weimar ging. 1894 wurde er als zweiter Hofkapellmeister (neben Levi) nach München zurückberufen und endlich 1898 als erster Hofkapellmeister nach Berlin gezogen. Diese schnelle Karriere verdankt er indes nicht dem fortgesetzt sehr geteilten Erfolge seiner nach der Meininger Zeit geschriebenen Tondichtungen, sondern vielmehr seinen unbestreitbar hervorragenden allgemeinen musikalischen Qualitäten, besonders auch als Dirigent. 1898 begründete Strauß mit Hans Sommer, Friedrich Rösch u. a. die

„Genossenschaft deutscher Komponisten" (zur besseren Wahrung der Autorenrechte).

Die Werke vor Strauß' Richtungswechsel sind die die Opuszahlen 1—15 tragenden, unter denen sich auch eine Symphonie op. 12 F-moll befindet, deren sprödes Wesen trotz mehrfacher Vorführung unter Bülows Leitung (in Hamburg und Berlin) nicht recht ansprechen wollte, auch ein Violinkonzert op. 8, ein Waldhornkonzert op. 11, je eine Klavier-, Cello- und Violinsonate (op. 5, 6, 18), ein Klavierquartett op. 13, mehrere Hefte Lieder und ein sehr bemerkenswerter sechsstimmiger gemischter Chor mit Orchester „Wanderers Sturmlied". Die Werke der neuen Richtung sind die symphonische Phantasie „Aus Italien" op. 16 (noch in einer der Ordnung der Symphonie ähnlichen viersätzigen Suitenform, aber mit Programm für die vier Sätze: „Auf der Campagna", „In Roms Ruinen", „Am Strande von Sorrent", „Neapolitanisches Volksleben") und die symphonischen Dichtungen „Don Juan" (1889), „Tod und Verklärung" (1890), „Macbeth" (1891), „Till Eulenspiegels lustige Streiche" (1895), „Also sprach Zarathustra" (1895), „Don Quixote" (1898, in Variationenform), „Ein Heldenleben" (1899), dazu zwei sechzehnstimmige Gesänge a cappella op. 34, eine Reihe neuer Liederhefte und eine Oper „Guntram" (Weimar 1894), welche die hochgespannten Erwartungen nicht zu erfüllen vermochte und das traurige Schicksal der meisten Opern Wagnerscher Epigonenschaft teilt, anerkannt aber weggelegt zu werden. Die Darstellerin der „Freihild" in dieser Oper, Pauline de Ahna, wurde 1894 Strauß' Gattin. In manchen seiner Lieder entfaltet Strauß eine fortreißende Leidenschaftlichkeit und ein bestrickendes Kolorit; dieselben stehen denen Rubinsteins nahe und darum denen Brahms' besonders fern. Hier zeigt sich wieder der Einfluß des mehr zur objektiven äußerlichen Hinstellung als zum innerlichen subjektiven Empfinden neigenden theatralischen Wesens. Ob der noch junge Komponist bereits seine letzte Wandlung durchgemacht hat oder ob er nun, nachdem er zu höchsten Ehren gestiegen und einen berühmten Namen gewonnen, mit erstarkten Kräften sich den verschmähten Idealen der absoluten Musik noch einmal zuwenden wird, muß die Zukunft lehren.

Eine gerechte Wägung der wirklichen Bedeutung eines Komponisten wird nicht nach theoretisch aufgestellten Gesichtspunkten irgend

welcher Art stattzufinden haben, sondern in erster Linie nach der Wirkung fragen müssen, welche seine künstlerischen Gaben auf die Seele des Hörers ausüben; weder eine vorübergehende Anregung der Phantasie zu bunten Vorstellungen, noch ein schnell wieder verschwindendes Staunen über Glanz und brillantes Wesen, wohl aber eine tief gehende und nachhaltige Bewegung unseres Gemütes, ein seelisches Miterleben, das uns beglückt, ist eine Wirkung, der ein höherer Wert beizumessen ist. Daß dieser Prüfstein Brahms hoch über Bruckner und Strauß erhebt, darüber wird, wenn vielleicht die Gegenwart noch Zweifel kennt, die Zukunft Gewißheit bringen.

Achtzehntes Kapitel.

Die Musikwissenschaft.

§ 1. Die musikgeschichtliche Forschung in Deutschland.

Der Aufschwung, den nach bescheidenen ersten Anfängen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die musikhistorische Forschung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts genommen, hat sich in der zweiten Hälfte stetig weiter gesteigert. Nach Erledigung der ersten groben Vorarbeiten ist allmählich das gesamte Gebiet so weit übersichtlich geworden, daß Detailforschungen an den verschiedensten Punkten mit positiven Nutzen für die allgemeine Geschichtsschreibung einsetzen konnten. Es liegt in der Natur der historischen Studien, besonders auf biographischem und bibliographischem Gebiete, daß dieselben nicht unbedingt fachmännisches Verständnis für den idealen Wert des Gegenstandes der Untersuchungen voraussetzen, wenn auch immerhin ein gewisses Interesse für denselben den Anstoß zu den zeitraubenden, trockenen und mühseligen Arbeiten geben und andererseits die andauernde Beschäftigung zu wirklicher Sachkenntnis führen wird. Damit erklärt sich aber die schon angedeutete Thatsache (vgl. S. 230 ff.), daß auf dem Gebiete der musikalischen Geschichtsforschung eine große Zahl von Nicht-Berufsmusikern sich bleibende Verdienste erworben haben. Der Musikerberuf erfordert im allgemeinen ganz andere Uebungen, Fertigkeiten und Kenntnisse als diejenigen, welche zu archivalischen und bibliographischen Arbeiten befähigen, und es ist darum nur natürlich, daß gerade die Philologen und Juristen unter den Musikhistorikern stark vertreten sind. Freilich wo die bio-

graphische und bibliographische Arbeit aufhört und die Geschichte der Kunstformen, die ästhetische Würdigung der Kunstleistungen in Frage kommt, da hört die Ueberlegenheit des Philologen und Juristen auf und der Musiker kommt zu Worte. Seitdem die Musikgeschichte ernstlicher auf die Entwickelung der Kunsttechnik und Kunstlehre, auf Stilgattungen und Kunstströmungen einzugehen begonnen und kritische Neuausgaben älterer Tonwerke in größerem Maßstabe in Angriff genommen hat, sind deshalb die Fachmusiker mehr und mehr in die erste Reihe auch der Musikhistoriker getreten und es hat sich, da die historischen Arbeiten sich nicht wohl mit Erfolg nebenbei besorgen lassen, mehr und mehr die Musikwissenschaft zu einem neuen Zweige des Musikerberufs entwickelt, dessen Vertreter weder Komponisten noch ausübende Musiker, wenigstens beides höchstens nebenher, vielmehr in erster Linie Musikgelehrte sind. Nur sehr langsam bringt zwar diese neue Kunstwissenschaft zur Anerkennung seitens der staatlichen Behörden und legislatorischen Körperschaften vor, doch ist seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auch hier ein merklicher Wandel eingetreten und es mehren sich allmählich die staatlich besoldeten Professuren für Musikwissenschaft und die Mittel zur Vertiefung und Verbreiterung der musikhistorischen Arbeiten werden reichlicher bewilligt. Freilich bis zur auch nur annähernden Gleichstellung der Lehrstühle der Musikgeschichte mit denjenigen der Litteraturgeschichte ist noch immer ein weiter Weg, obgleich über die volle Gleichwertigkeit der Kunstschöpfungen eines Palestrina, Bach, Beethoven mit denen der größten Dichter als höchster idealer Besitz der Welt ein Zweifel nicht mehr besteht. Die gegenwärtige starke Strömung zur Ausgleichung dieser Differenzen darf daher noch weiterer positiven Erfolge gewärtig sein.

Wenn unser Ueberblick über die Arbeiten auf musikgeschichtlichem Gebiete nicht zu einem durch Ueberfülle der Namen verwirrenden chronologischen Verzeichnisse werden soll, so empfiehlt es sich, zunächst der Männer zu gedenken, denen hier Führerrollen zugefallen sind, die Centren schufen, um welche sich eine größere Zahl von Mitarbeitern scharten oder die in bestimmter Richtung Anstoß gaben und Vorbilder für nachfolgende wurden. In welchem Grade eine solche Bedeutung den Arbeiten von Padre Martini, Hawkins, Burney, Forkel, Gerber, Gerbert zukommt, welche in unserer jungen

Wissenschaft den ersten Grund legten, ist bereits betont worden (S. 39 f.). Auch einiger der nächsten Fortsetzer ihrer Arbeiten gedachten wir bereits und mußten besonders Fr. J. Fétis eine große Bedeutung für die Förderung der Musikwissenschaft zusprechen (S. 232 ff.). Ergänzend sei für diese ältere Epoche noch auf in hohem Grade anregende Arbeiten hingewiesen, nämlich diejenigen Chorons, Bainis und Caffis. Alexandre Choron in Paris (1772—1834), der Begründer (1817) der später von L. Niedermeyer (1802—61) weitergeführten Kirchenmusikschule (Institution royale de musique classique et religieuse) gab mit Fr. J. M. Fayolle [1774—1852] ein biographisches Tonkünstlerlexikon heraus, das zwar an Gerbers Lexikon anschließt, aber dasselbe ergänzt (Dictionnaire historique des musiciens 1810—11, 2 Bde.); auch verfaßte er mehrere theoretische Unterrichtsbücher und machte sich um die Pflege älterer Vokalmusik verdient. Sein Schüler Adrien Lenoir de Lafage (1801—62) beendete seine unvollendet hinterlassene große Kompositionsschule „Manuel complet de musique vocale et instrumentale" (1836—38, 2 Bde.) und ließ dieser eine Reihe eigener Arbeiten folgen (Histoire générale de la musique et de la danse 1844, 2 Bde.; „Essais de diphthérographie musicale" u. a.) und komponierte selbst Motetten u. dgl. im alten Stile. Abbate Giuseppe Baini in Rom (1775—1844) war ein hervorragender Kenner des Kirchenstils des 16. Jahrhunderts und trug durch seine Studie „Memorie storico-critiche della vita e della opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina" (1828, deutsch von Kandler, mit Anmerkungen Kiesewetters 1834) sehr zur Verbreitung des Interesses für die ältere Musik bei. Francesco Caffi in Venedig (1780—1874) machte mit seiner Studie über die Komponisten der Markuskirche („Storia della musica sacra nella gia cappella ducale di San Marco i Venezia del 1318—1787") einen bedeutsamen Anfang auf dem seither mit großen Erfolge bebauten Gebiete der lokalen Monographien. Das zunächst sich auf die Sammlung und fächerweise Gruppierung der Litteratur beschränkende bibliographische Interesse (Forkels und Beckers Litteraturverzeichnisse) erhielt einen Anstoß zur Vertiefung in der Richtung der musikalischen Typographie durch die Studie des Konservators der musikalischen Abteilung der Wiener Hofbibliothek Anton Schmid (1787—1857) über den Erfinder des

Musiknoten-Typendrucks*) und seine ersten Nachfolger („Ottaviano dei Petrucci“ 1845); derselbe Autor zählt auch zu den ersten Tonkünstler-Biographen („Christoph Willibald Ritter vom Glück“ 1845). Durch die schnelle Steigerung des Interesses für die Musik älterer Epochen wuchs das Verlangen, Fundorte seltener älterer Drucke zu kennen; allmählich kamen daher nun ausführlichere Verzeichnisse der musikalischen Bestände größerer Bibliotheken zum Druck, die auch mehr und mehr der typographischen Herstellung Beachtung zollten, auf welche Schmid außer in seinem „Petrucci“ auch in „Beiträgen zur Litteratur“ in Dehns „Cäcilia“ 1842—46 aufmerksam gemacht hatte. Auf diesem Gebiete erwarb sich besonders Robert Eitner in Templin (geb. 22. Oktober 1832 zu Breslau) große Verdienste, der 1868 mit Franz Commer (1813—87, vgl. S. 230) die Gesellschaft für Musikforschung begründete, deren Organ, die „Monatshefte für Musikgeschichte“ er seit ihrem Bestehen 1869 bis heute redigiert. Diese monatlich erscheinende Zeitschrift wurde eine erste Sammelstätte bibliographischer und biographischer Kleinarbeiten zur Musikgeschichte, an denen der Löwenanteil Eitner selbst zufällt. Ganz besonders konzentriert sich das Interesse der Gesellschaft auf die Musik des 16.—17. Jahrhunderts, von der Eitner auch in den „Publikationen“ der Gesellschaft mancherlei in Neuausgaben veröffentlichte. Von Arbeiten Eitners außerhalb der Monatshefte und ihrer Beilagen sind noch hervorzuheben seine „Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts“ (1877, mit Fr. X. Haberl, A. Lagerberg und K. F. Pohl), ferner eine Fortführung der Forkelschen und Beckerschen Litteraturverzeichnisse für die Zeit 1839—46 (1885) und sein „Quellenlexikon, Biographie und Bibliographie über die Musiker und Musikgelehrten“ (1900, Bd. 1—2 bis Co reichend). Die musikalisch-bibliographische Litteratur erhielt durch eine Reihe als Beilagen der Monatshefte veröffentlichter Musikkataloge eine wesentliche Bereicherung (Augsburg, Berlin [Joachimthalsches Gymnasium und von Thulemeiersche

*) Wie ich in meiner Studie „Notenschrift und Notendruck“ (1896) umständlich nachgewiesen und durch Lichtdruck-Faksimiles belegt, ist der Notentypendruck für Missalien bereits 20 Jahre vor Petrucci in hoher Vollkommenheit ausgeübt worden und zwar zuerst von Jörg Reyser in Würzburg (1481).

Sammlung], Brieg, Freiberg i. S., Göttingen, Liegnitz [Ritterakademie], Zwickau u. a.). Besondere Erwähnung verdienen auch die bibliographischen Arbeiten von Karl Israel in Frankfurt (1841—81; „Musikalische Schätze ... in Frankfurt a. M." 1872 und „Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Kassel" 1881), Emil Bohn in Breslau (geb. 1839 zu Bielau „Bibliographie der Musikdruckwerke bis 1700, welche in Breslau aufbewahrt werden" 1883, „Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau" [1890] und „Bibliothek des gedruckten mehrstimmigen, weltlichen deutschen Liedes vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis um 1640" [1893, Beigabe zu seinem Bericht über 50 von ihm veranstaltete historische Konzerte]), J. J. Maier in München (1821—1889, seit 1857 Kustos der Musikabteilung der kgl. Hof- und Staatsbibliothek: „Die Handschriften [der kgl. Hof- und Staatsbibliothek] bis zum Ende des 17. Jahrhunderts" 1879) und Emil Vogel in Leipzig (geb. 1859 zu Wriezen, seit 1893 Bibliothekar der Musikbibliothek Peters und Herausgeber von deren Jahrbüchern, „Die Handschriften nebst älteren Druckwerken der Musikabteilung der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel" 1890 und „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500 bis 1700, dazu Monographien über Monteverdi und Gagliano in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft). Auch die Kataloge von Hans Müller (Königsberger Kgl. und Universitätsbibliothek 1870), O. Kade (Regierungsbibliothek zu Schwerin 1893), Jos. Mantuani (Manuskripte der Wiener Hofbibliothek 1. Bd. 1897), G. Gaspari (Bibliothek des Liceo filarmonico zu Bologna, 1. Bd. 1890, 2. Bd. [von Parisini] 1892, 3. Bd. [von Torchi] 1893), Fr. X. Haberl (die Manuskripte des päpstlichen Kapellarchivs zu Rom 1888), Weckerlin (Bibliothek des Pariser Konservatoriums 1885), Alfred Wotquenne (Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums 1. Bd. 1898), Fuller-Maitland und Mann (Fitzwilliam-Museum in Cambridge 1893) u. a. m. haben die musikhistorischen Arbeiten in eminentem Maße erleichtert und gefördert.

Zu den tonangebenden und vorbildlichen Arbeiten auf musikhistorischem Gebiete gehört vor allem die Mozartbiographie von Otto Jahn (1813—1869, Professor der Archäologie an den Universitäten Leipzig, Bonn und Berlin). Jahns Verfahren, die Biographie eines

Tonkünstlers zum ausführlichen Bilde der Geschichte der Musik seiner Zeit zu erweitern, ist seitdem für alle Musikerbiographien größeren Stils maßgebend geblieben. Jahn war auf musikalischem Gebiete keineswegs ein Fremdling und hat selbst Lieder und Chorlieder herausgegeben und eine kritische Ausgabe des Klavierauszugs von Beethovens „Fidelio" redigiert. Zur Musik schrieb er noch über Mendelssohns „Paulus" (1842) und eine Anzahl geistvoller Kritiken u. a., die als „Gesammelte Aufsätze über Musik" 1866 erschienen. O. Jahn hat auch große Verdienste um das Zustandekommen der monumentalen Gesamtausgabe der Werke Bachs durch die Leipziger „Bachgesellschaft"*). Jahns Beispiele schloß sich zunächst an der Biograph Händels und Hauptredakteur, zuletzt der alleinige Redakteur und sogar — Stecher der großen Gesamtausgabe der Werke Händels durch die „Deutsche Händelgesellschaft" (1859—94, 100 Bände): Friedrich Chrysander in Bergedorf bei Hamburg (geb. 8. Juli 1826 zu Lübtheen in Mecklenburg). Leider hat Chrysander seine Biographie Händels, deren erste zwei Bände und die Hälfte des dritten Bandes [bis 1740 reichend] 1858—1867 erschienen, zufolge von Zerwürfnissen mit dem Verleger bisher nicht zu Ende geführt. Wenn auch Chrysanders Hauptinteresse sich auf Händel konzentriert, so gehört er doch überhaupt zu den hervorragendsten Vertretern der Musikwissenschaft, zu den ausgesprochenen Führern. Während der Jahre 1868—71 und wieder seit 1875—82 redigierte er die „Allgemeine Musikalische Zeitung" und veröffentlichte in derselben viele wertvolle historische Kleinarbeiten. Auch gab er 1863 und 1867 „Jahrbücher für Musikwissenschaft" heraus, die wertvolle Beiträge anderer Schriftsteller enthalten (M. Hauptmann [über „Klang" und „Temperatur"], Heinrich Bellermann [Tinctoris' Diffinitorium], Fr. W. Arnold [„Das Lochamer Liederbuch" nebst der Ars organisandi von Konrad Paumann). Von seinen Publikationen älterer Musik sind die „Denkmäler der Tonkunst" hervorzuheben (vier Oratorien von Carissimi, Palestrinas „Motetta festorum" [Bellermann], Corellis Werke [Joachim], Couperins Pièces de clavessin [Brahms]. Die große Händelausgabe ergänzte Chrysander neuerdings durch gekürzte

*) Vgl. H. Kretzschmars Bericht im letzten [46.] Bande der Ausgabe.

Ausgaben einiger Oratorien für den heutigen Konzertgebrauch. An der Herausgabe der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ (siehe unten) hat Chrysander nur in sehr beschränktem Maße teilgenommen. Einer der Mitbegründer der deutschen Händelgesellschaft, der Heidelberger Professor der Litteraturgeschichte G. G. Gervinus (1805 bis 1871) steuerte zur Händellitteratur bei „Händel und Shakespeare“ (1868). Zu den durch O. Jahn angeregten Biographen gehört auch Karl Ferdinand Pohl, geboren 6. September 1819 zu Darmstadt, gestorben 28. April 1887 zu Wien, ein Schüler Sechters, 1849 bis 1855 Organist in Wien, dann zu längerem Studienaufenthalte in London, seit 1866 wieder in Wien als Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde. Nach dem Erscheinen seiner beiden wertvollen Monographien „Mozart in London“ und „Haydn in London“ (beide 1867) nahm Pohl auf persönliches Zureden Jahns eine Biographie Joseph Haydns in Angriff, deren erste zwei Halbbände 1875 und 1882 erschienen; die Beendigung übernahm E. Mandyczewski (geb. 1857 zu Czernowitz, Nachfolger Pohls als Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, Redakteur der Gesamtausgabe der Werke Fr. Schuberts). Außer diesen hochbedeutenden Arbeiten schrieb Pohl „Zur Geschichte der Glasharmonika“ (1862) und „Die Gesellschaft der Musikfreunde der österreichischen Kaiserstaaten und ihr Konservatorium“ (1871). Der nächste in der Reihe der großen Biographen ist Philipp Spitta, geboren 27. Dezember 1841 zu Wechold in Hannover, gestorben 13. April 1894 zu Berlin, der Sohn des Dichters von „Psalter und Harfe“; derselbe studierte Philologie und wirkte zunächst als Gymnasiallehrer zu Reval und Sondershausen (1866—74), wo er seine Biographie J. S. Bachs in Angriff nahm (1873—80, 2 Bde.). Das Erscheinen des ersten Bandes veranlaßte zunächst 1874 seine Berufung nach Leipzig an das Nikolaigymnasium; aber schon 1875 wurde er von da nach Berlin gezogen als Professor für Musikwissenschaft an der Universität, ständiger Sekretär der Akademie der Künste und Lehrer für Musikgeschichte und Mitdirektor der kgl. Hochschule für Musik. Mit Spitta tritt die Musikwissenschaft in ein neues Stadium ein, sofern sie nun offenen Anspruch erhebt auf Gleichstellung mit allen anderen Kunstwissenschaften in der staatlichen Organisation des Unterrichtswesens. Wenn auch Spitta dieses Ziel nicht ganz erreicht hat (er vermochte

die Errichtung einer „ordentlichen" Professur für Musik in Berlin nicht durchzusetzen), so hat er doch eine ganze Reihe von Schülern gebildet, die in seinem Sinne weiter wirken und auf verschiedenen Spezialgebieten gründliche, wertvolle Studien geliefert haben (siehe unten). Die Arbeiten Spittas außer seiner Bachbiographie sind nicht zahlreich, aber bedeutsam: Kritische Gesamtausgaben der Werke von Heinrich Schütz (1885—94, 16 Bde.) und der Orgelwerke von Dietrich Buxtehude (1875—76, 2 Bde.), eine Auswahl der musikalischen Werke König Friedrichs II. (1889), sowie kleinere historische Aufsätze (gesammelt als „Zur Musik" 1892 und „Musikgeschichtliche Aufsätze" 1894). Einige wertvolle Arbeiten steuerte er auch zu der 1885 von ihm mit Fr. Chrysander und G. Adler begründeten „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" bei, welche während ihres zehnjährigen Bestehens (bis Ende 1894) unbestreitbar das vornehmste Organ für die Sammlung musikwissenschaftlicher Studien war (Beiträge von G. Adler, W. Bäumker, K. Benndorf [über Sethus Calvisius], J. Bolte [über J. B. Meder], W. Brambach, Fr. Chrysander, H. Deiters, P. Eickhoff, C. Elling, G. Ellinger, G. Engel, O. Fleischer, M. Friedländer, H. Gehrmann, Fr. X. Haberl, Angul Hammerich [„Die Musik am Hofe Christians IV. von Dänemark"], Karl Held [„Das Dresdener Kreuzkantorat"], H. v. Herzogenberg, Ed. Jacobs [über Chr. Alb. Sinn, A. Lampadius, H. Pipegrob, J. B. Eckelt, J. Mager], Reinh. Kade [über Rogier Michael], P. Ambr. Kienle, O. Koller, P. U. Kornmüller, Karl Krebs [ältere Geschichte des Klaviers], H. Kretzschmar [Die venezianische Oper], J. P. N. Land [Tonkunst der Javaner], R. v. Liliencron [Komposition horazischer Metra im 16. Jahrhundert], M. Lipsius, Mathis Lussy, Hans Müller, K. Päsler [Fundamentbuch des Hans von Konstanz], Ernst Radecke, Heinrich Reimann [Zur Geschichte der byzantinischen Musik], F. W. E. Roth, Karl Scherer [Gertr. El. Schmeling], B. Schmidt-Ernsthausen, Rudolf Schwartz [Die Frottole im 15. Jahrhundert), Max Seiffert [über Sweelink und seine Schüler; über P. Siefert], Bernh. Seyfert, Josef Sittard [Jongleurs und Menestrels], Fr. Spiro, Karl Stecker, L. Stollbrock, Karl Stumpf [Musikpsychologie in England; Lieder der Bellakula-Indianer; Mongolische Gesänge; phonographierte Indianermelodien], Shohé Tanaka [Reine Stimmung], Ad. Thürlings, Emil Vogel, F. A. Voigt,

W. Voigt, Peter Wagner, Paul Graf Waldersee, R. Wallaschek, A. Fr. Walter, J. v. Wasielewski [Die Collektion Philidor], H. Welti [Gluck und Calsabigi], Rud. Westphal, Ben. Widmann [Statius Olthovius; J. A. Herbst], Johannes Wolf, Fr. Zeller u. a. m.). Durch Spitta veranlaßt wurde auch die Herausgabe der „Denkmäler deutscher Tonkunst", die aber seit 1892 erst bis zum dritten Bande gediehen ist (I. S. Scheidts „Tabulatura nova" [1624], II. H. L. Haßlers „Cantiones sacrae" 4—12 und III. Franz Tunders Gesangswerke). Für Süddeutschland hat Fr. X. Haberl (vgl. S. 667) seit einem Vierteljahrhundert eine Führerrolle; sein Cäcilienkalender, seit 1876, bezw. 1886—1900 dessen erweiterte Form als Kirchenmusikalisches Jahrbuch birgt eine große Zahl wertvoller historischen Studien Haberls selbst und seiner Mitarbeiter (P. U. Kornmüller, A. Walter, W. Bäumker, P. G. M. Dreves, Fr. Witt, K. v. Schafhäutl, E. v. Werra, Karl Walter, P. G. Gietmann, P. Raphael Molitor u. a. m.).

Als Biograph verdient ist auch Karl Hermann Bitter (1813 bis 1885, 1879—82 preußischer Finanzminister), dessen Biographie J. S. Bachs (1865, 2. Aufl. 1881, 4 Bde.) eine Reihe anderer historischen Arbeiten folgten („K. Ph. Emanuel und W. Friedemann Bach und deren Brüder" 1868, 2 Bde.; „Beiträge zur Geschichte des Oratoriums" 1872, „Studie zum Stabat Mater" 1885 u. a., „Gesammelte Schriften" 1885).

In Oesterreich übernahm die Führung der musikhistorischen Bestrebungen nach dem Tode Kiesewetters (1850) zunächst dessen Neffe August Wilhelm Ambros, geboren 17. November 1816 zu Mauth bei Prag, gestorben 28. Juli 1876 in Wien, 1850—72 Staatsanwalt in Prag und daneben seit 1869 Musikprofessor an der Universität, in der Folge im Wiener Justizministerium angestellt und daneben Lehrer am Konservatorium, selbst Komponist kirchlicher Werke, auch einer Oper 2c., aber besonders bekannt und geschätzt wegen seiner „Geschichte der Musik" (drei Bände 1862, 1864, 1868, bis gegen 1600 reichend; ein vierter „Das Zeitalter der Renaissance" wurde nach Ambros' Skizzen herausgegeben von G. Nottebohm 1878, als fünfter Band eine von O. Kade ergänzte Beispielsammlung zum 16. Jahrhundert, 1882; der erste Band 1887 in ungebührlicher „westphalisierter" Umarbeitung durch B. v. Sokolowsky, der zweite

1892 in Ueberarbeitung durch H. Reimann). Von dauerndem Werte ist besonders der dritte Band (Die Musik des 16. Jahrhunderts). Anziehend geschriebene ästhetische Arbeiten Ambros' sind „Die Grenzen der Poesie und Musik" (1856 [1872]), sowie „Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart" (1860 [1865]), „Bunte Blätter" (2 Bde. 1872—74, 2. Aufl. von E. Vogel 1896). Otto Kade, geboren 1825 in Dresden, gestorben 19. Juli 1900 zu Doberan, Schüler von J. Otto und Johann Schneider, begründete 1848 den Dresdener Cäcilienverein und wurde 1853 Musikdirektor der Neustädter Kirche, folgte aber 1860 einem Rufe nach Schwerin als Dirigent des Schloßchors (Nachfolger des durch seine Parteinahme für R. Franz bekannten Julius Schäffer [geb. 1823]). Kade war einer der gewiegtesten Kenner der Musik der Zeit der Niederländer und schrieb viele kleine Monographien über einzelne, besonders deutsche Meister des 15.—16. Jahrhunderts für die „Monatshefte für Musikgeschichte", die „Allgemeine Musikalische Zeitung" und die „Allgemeine deutsche Biographie", gab auch ein „Cantional" für den evangelischen Gottesdienst heraus (1867—80, drei Teile); historisch bedeutsam ist auch seine Herausgabe älterer Passionsmusiken aus der Zeit vor Heinrich Schütz (4 Hefte 1891 bis 1893). Eine dominierende Stellung als musikalischer Kritiker errang sich Eduard Hanslick, geboren 11. September 1825 in Prag, ebenfalls ursprünglich Jurist, aber bald den Staatsdienst quittierend und sich ganz der Musik zuwendend, seit 1855 Redakteur des musikalischen Teils der Wiener „Neuen freien Presse", 1856 Privatdozent für Musikwissenschaft an der Wiener Universität, 1861 außerordentlicher und 1870 ordentlicher Professor, seit 1895 im Ruhestand. Durch das schon 1854 herausgegebene, oft aufgelegte Schriftchen „Vom musikalisch Schönen", das eine Menge Gegenschriften hervorrief, erlangte Hanslick seine erste Berühmtheit. Sein ablehnendes Verhalten gegen die Reformen Wagners machte ihn in Wagnerkreisen zu einem bestgehaßten Manne; dagegen begrüßte er freudig Brahms' klassizistisches Streben. Auf alle Fälle war Hanslick einer der Hemmschuhe, welche in der Zeit der am höchsten gehenden Wogen der Wagnerbegeisterung not thaten. Eine sehr verdienstliche Arbeit ist seine „Geschichte des Konzertwesens in Wien" (1869—70, 2 Bde.). Seine anziehend geschriebenen, inhaltreichen Feuilletons erschienen

gesammelt als „Aus dem Konzertsaal“ (1870), „Fünfzehn Jahre Musik“ (1896) und „Die moderne Oper“ (6 Bde. mit Sondertiteln 1875—92). Dazu kommt noch „Aus meinem Leben“ (1894, 2 Bände).

Hanslicks Nachfolger in der Wiener ordentlichen Professur für Musikwissenschaft wurde 1898 Guido Adler, geboren 1. November 1855 zu Eibenschütz in Mähren, Schüler von Anton Bruckner und Otto Dessoff am Wiener Konservatorium, seit 1881 Privatdozent an der Wiener, 1885 außerordentlicher Professor für Musik an der Prager Universität. Adler führte 1892 den Vorsitz der historischen Abteilung der Wiener Internationalen Ausstellung für Musik und Theater, gab 1892—93 eine Auswahl der Kompositionen der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. heraus (2 Bde.) und redigiert seit 1894 die von der Regierung subventionierten „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“ (bis jetzt 7 Jahrgänge in 14 Teilen, Werke von J. J. Fux, den beiden Muffat, Joh. Stadlmayer, M. A. Cesti, J. J. Froberger, H. Isaac, H. v. Biber, J. Handl [Gallus] und eine erste Auswahl aus den sieben der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörenden Trienter Codices; unter Mitwirkung von Joh. Ev. Habert, G. A. Gloßner, H. Rietsch, J. Labor, E. Bezecny, J. Mantuani und O. Koller). Auch Adler hat sich somit zu einem Führer entwickelt, um den sich Mitstreiter und nachwachsende Schüler gruppieren. Die Zahl seiner sonstigen Arbeiten ist klein (Dissertation „Die historischen Grundklassen der christlich abendländischen Musik bis 1600“ 1880; Habilitationsschrift „Studie zur Geschichte der Harmonie“ 1881, mehrere Aufsätze für die „Vierteljahrsschrift“ [s. oben], der Katalog der Wiener Ausstellung [1892] u. a.). Die Herausgabe einer „zweiten Folge“ der „Denkmäler deutscher Tonkunst“, nämlich der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ [1. Bd. Kompositionen von Ev. Fel. dall'Abaco] eröffnete 1900 Adolf Sandberger, ein Schüler Spittas, 1889 bis 1900 Konservator der musikalischen Abteilung der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München, seit 1893 Privatdozent an der Universität, 1900 außerordentlicher Professor. Sandberger ist selbst beachtenswerter Komponist (vgl. S. 628) und erregte als Musikhistoriker außer einigen kleineren Essays durch seine „Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso“ (1894—95) Auf-

merksamkeit. Auch übernahm er die Redaktion der Gesamtausgabe der Werke des Orlando di Lasso (nur das Magnum opus musicum von Haberl redigiert). Ein anderer Schüler Spittas begründete 1899 die „Internationale Musik-Gesellschaft", Oskar Fleischer, geboren 2. November 1856 zu Zörbig (Provinz Sachsen), seit 1888 Kustos der kgl. Musikinstrumentensammlung in Berlin, seit 1892 Privatdozent, 1895 außerordentlicher Professor für Musik an der Berliner Universität. Die „Internationale Musik-Gesellschaft" sucht die Traditionen der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft weiterzuführen durch zwei Publikationen, die monatlich erscheinende „Zeitschrift" und die vierteljährlich erscheinenden „Sammelbände". Letztere haben bereits in dem ersten Jahrgange ein par wertvolle Arbeiten gebracht (Max Seiffert „Die Musiklehre des Johannes de Grocheo", Arno Werner „Samuel und Gottfried Scheidt); es wäre sehr zu wünschen, daß dieser Versuch, die Musikforscher aller Nationen zusammenzuschließen, zu einem positiven Resultate führte und nicht daran scheiterte, daß die bereits bestehenden Centren musikhistorischer Studien die Prätension der neuen Gesellschaft, ohne Kontakt mit ihnen, sie verdrängen zu wollen, zurückwiesen. Die musikalische Welt kann freilich kein Interesse daran haben, daß die Monatshefte für Musikgeschichte und Haberls Kirchenmusikalische Jahrbücher und wohl gar auch noch die musikhistorischen Organe des Auslandes zu Gunsten der neuen Zeitschriften ihr Erscheinen einstellten. Fleischers bisherige Publikationen sind außer einer wertvollen Arbeit über Lautenmusik im 17. Jahrhundert für die Spittasche Vierteljahrsschrift („Denis Gaultier"): „Das Accentuationssystem Notkers in seinem Boetius" (1883), „Neumenstudien" (2 Teile 1895 und 1897) und ein „Führer durch die kgl. Sammlung alter Musikinstrumente" (1892). Fleischers vermeintliche definitive Lösung der Neumenfrage erscheint angesichts der einander so gegensätzlichen verschiedenartigen Deutungsversuche, die gerade die jüngste Vergangenheit gebracht hat, einstweilen noch sehr zweifelhaft.

Groß ist in Deutschland die Zahl der unabhängigen oder nur in loser gelegentlicher Beziehung zu den aufgewiesenen Centralstellen am Ausbau der Musikgeschichte arbeitenden Forscher. Um die Geschichte des katholischen Kirchenliedes bemühten sich erfolgreich: Karl Severin Meister (1818—81), seit 1851 Seminarmusiklehrer in

Montabaur, dessen Lebenswerk „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts“ (1. Bd. 1862) aufgenommen und fortgeführt wurde durch Wilhelm Bäumker, geb. 25. Oktober 1842 zu Elberfeld, seit 1892 Pfarrer zu Rurich (2.—3. Bd. 1883—91, 2. Aufl. des 1. Bds. 1886), der auch außerdem zahlreiche kleinere Arbeiten zur Geschichte kirchlicher Tonkunst beisteuerte („Niederländische geistliche Lieder“ und „Ein geistliches deutsches Liederbuch“, beide aus dem 15. Jahrhundert [1888 und 1895] u. a.). Der Jesuit Guido Maria Dreves, geb. 27. Oktober 1854 zu Hamburg, wechselnd in Holland und Wien lebend, schuf ein großes hymnologisches Sammelwerk „Analecta hymnica medii aevi (1886—98, 30 Bde.) und daneben noch eine Reihe kleinerer Arbeiten („Archaismen im Kirchenliede“ 1889, „Cantiones Bohemicae“ 1886, „Aurelius Ambrosius“ 1893 u. a.). Auch Heinrich Böckeler in Aachen (1836—99), der langjährige Herausgeber des „Gregoriusblatt“ (seit 1875), der Trierer Organist Peter Bohn, geb. 22. November 1833 zu Bausendorf, mit seinen zahlreichen Arbeiten zur mittelalterlichen Musiktheorie für Böckelers, Oberhoffers und Eitners Zeitschriften, P. Utto Kornmüller in Kloster Metten, geb. 5. Januar 1824 zu Straubing („Lexikon der kirchlichen Tonkunst“ 1870), P. Ambrosius Kienle im Kloster Beuron, geb. 8. Mai 1852 zu Laiz bei Sigmaringen, der Uebersetzer von Pothiers „Mélodies Grégoriennes“ (1881) u. a., sind hier anzumerken. Von den zahlreichen neueren Forschern auf dem Gebiete des protestantischen Kirchenliedes seien nur die wichtigsten hervorgehoben: Ludwig Schöberlein in Göttingen (1813—81,' „Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs“ 1865—72, 3 Bde.); Salomon Kümmerle in Samaden (1838—96; „Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik“ 1888 bis 1895, 4 Bde., „Choralbuch für evangelische Kirchenchöre“ 1887—89, 2 Teile u. a.); Johannes Zahn in Altdorf (1817—95; „Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft“ 1854—93, 6 Bde. u. a. m.). Von den Männern, welche sich um die Herstellung eines einheitlichen Choralgesanges auf Grund historischer Untersuchungen bemühen, sind Professor Heinrich Adolf Köstlin in Gießen, geb. 4. Oktober 1846 in Tübingen, bekannt durch seine „Geschichte der Musik im Umriß“ (1875, mehr-

fach aufgelegt), auch Verfasser einer „Geschichte des christlichen Gottesdienstes“ (1886) und Philipp Spittas Bruder Professor Friedrich Spitta in Straßburg (geb. 10. Januar 1852 zu Wittingen in Hannover, Herausgeber der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ [seit 1896]) hervorzuheben.

Ueberblicken wir den Gesamtumfang der deutschen Arbeiten auf musikhistorischem Gebiet, so haben wir noch eine ganze Reihe isolierter Leistungen von zum Teil hohem Werte nachzutragen, zunächst auf dem Gebiete der allgemeinen Geschichtsschreibung: Arrey v. Dommer, geb. 9. Februar 1828 zu Danzig, 1863—89 in Hamburg, wo er geschichtliche Vorlesungen hielt, 1866 Musikreferent des „Hamburger Korrespondent“, 1873 aber Sekretär der Stadtbibliothek wurde („Handbuch der Musikgeschichte“ 1868, 2. Aufl. 1878, ein gutes Buch; auch eine Neubearbeitung von H. Chr. Kochs „Musikalischem Lexikon“ 1865 u. a.). Dommer ist auch einer der hauptsächlichsten musikalischen Mitarbeiter an der „Allgemeinen deutschen Biographie“ (1875—1900, 45 Bde.), deren Leiter Rochus von Liliencron ist (geb. 1820 zu Plön, 1852 Litteraturprofessor in Jena, später Intendant und Bibliothekar in Meiningen, 1869 in München, seit 1876 Domprobst in Schleswig, Herausgeber der „Historischen Volkslieder der Deutschen im 13.—16. Jahrhundert“ 1865—69, 4 Bde. und Verfasser vieler kleineren historischen Arbeiten [„Liturgisch-musikalische Geschichte des evangelischen Gottesdienstes von 1523—1700“ 1893 u. a.]). Ein mit Fleiß und Umsicht gearbeitetes Kompendium der Musikgeschichte schrieb Adolf Prosniz (geb. 1829 zu Prag), besonders ist der zweite Teil, den Zeitraum 1600—1750 umspannend (1900), durch seine bibliographischen Nachweise wertvoll. Derselbe verfaßte auch ein „Handbuch der Klavierlitteratur“ (1. Bd. 1884). Der historischen Arbeiten Langhans' (S. 577), Brendels (S. 443) und Reißmanns (S. 592) haben wir schon gedacht. Der Reihe der Biographen haben wir noch einige nachzutragen: Alexander Wheelock Thayer, geb. 22. Oktober 1817 zu South Natick bei Boston, gest. 15. Juli 1897 in Triest, ist zwar ein Amerikaner, hat aber seit 1849 mit geringen Unterbrechungen in Deutschland und Oesterreich gelebt (Bonn, Wien, seit 1865 als deutscher Konsul in Triest). Seine Biographie Beethovens (1866—78, 3 Bde.), die wir vielfach anzuziehen Grund hatten, auch sein „Thematisches Ver-

zeichnis der Werke Beethovens" (1865) und „Ein kritischer Beitrag zur Beethovenlitteratur" (1877), erschienen bisher nur in deutscher Uebersetzung von Hermann Deiters (geb. 27. Juni 1833 zu Bonn, klassischer Philologe, Schüler Otto Jahns, seit 1890 Beamter im Kultusministerium in Berlin), der auch selbst eine Reihe kleinerer Arbeiten zur Musiklitteratur lieferte (Charakterbilder von „J. Brahms" [1880 und 1898] und „Beethoven", „Ueber das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus" 1881 u. a.). Hier ist auch als Verfasser wichtiger Ergänzungen der Beethovenlitteratur anzureihen Gustav Nottebohm in Wien (geb. 12. Nov. 1817 zu Lüdenscheid in Westfalen, gest. 29. Oktober 1892 in Graz), Schüler L. Bergers, S. Dehns, Mendelssohns und Schumanns (außer den S. 104 genannten Beethovenarbeiten: „Thematisches Verzeichnis der Werke Franz Schuberts" 1874 und „Mozartiana" 1880, auch einige Kammermusikwerke). Ludwig Nohl, geb. 5. Dez. 1831 zu Iserlohn, gest. 15. Dezember 1885 in Heidelberg, wo er nach kurzer juristischer Laufbahn sich 1860 als Privatdozent habilitierte, 1865—68 außerordentlicher Professor in München, 1872 wieder in Heidelberg, ist zwar kein strenger Historiker, hat aber Verdienste als Herausgeber von Briefen Beethovens (S. 104) und Mozarts (1865); dazu kommen „Musikerbriefe" (1867), Biographien Beethovens (1864—77, 3 Bde.), Mozarts (1877), „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen" (1877), „Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen" (1880), „Beethoven, Liszt, Wagner" (1874) und die in Petersburg preisgekrönte, äußerst schwache Arbeit „Die geschichtliche Entwickelung der Kammermusik" (1885). Auch Emil Naumann, geb. 8. September 1827 in Berlin, gest. 23. Juni 1888 zu Dresden, Schüler Schnyders von Wartensee in Frankfurt am Main, seit 1873 in Dresden lebend, war kein eigentlicher Forscher, sondern nur ein geschickter Arbeiter mit fertig vorgefundenem Material, stark zur Schönrederei und kulturhistorischer Phantasterei neigend. Am bekanntesten wurde er durch seine anziehend und unterhaltend geschriebenen Bücher „Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart" (1871) und „Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart" (1876), auch seine „Illustrierte Musikgeschichte" (1885), schrieb aber noch mehr ähnlich abgefaßte Sachen. Uebrigens war Naumann auch Komponist (Oper „Judith" Dresden

1858, Oratorium „Christus, der Friedensbote", Messen, Kantaten, Psalmen und Motetten). Anschließend an Nohl und Naumann ist hier auch der Münchener Professor der Kameralwissenschaften und Direktor des Nationalmuseums Wilhelm Heinrich Riehl (1823—97) zu nennen, der mit seiner manchmal gewagten aber stets fesselnden kulturhistorischen Behandlung kunsthistorischer Themata auch der Musik nahegetreten ist, welche er selbst mit Begeisterung ausübte (er hielt auch Vorlesungen über Musikgeschichte an der Münchener kgl. Musikschule), nämlich mit seinen „Musikalischen Charakterköpfen" (1853—61, 2 Bde). Lieder eigener Komposition gab er heraus unter dem Titel „Hausmusik" (1856—77, 2 Bde.). Sehr verdienstlich sind die Arbeiten von Joseph von Wasielewski, geb. 17. Juni 1822 zu Großleesen bei Danzig, gest. 13. Dezember 1896 zu Sondershausen; derselbe war Violinschüler Ferd. Davids in Leipzig, 1850 bis 1852 unter Schumann Konzertmeister in Düsseldorf, dann mehrere Jahre in Bonn, 1855—59 in Dresden, 1869—84 städtischer Musikdirektor in Bonn und zog dann nach Sondershausen. Gleich Wasielewskis erste Arbeit, die Biographie Schumanns (1858, 3. Aufl. 1880) fand trotz einer gewissen Nüchternheit der Darstellungsweise gute Aufnahme; noch mehr gilt das von seinem Werke „Die Violine und ihre Meister" (1869, 3. Aufl. 1893), dem 1889 „Das Violoncell und seine Geschichte" folgte. Allmählich drang aber Wasielewski auch zu älteren Epochen der Instrumentalmusik vor und gab über sie wenn auch unvollständige, so doch vorläufig orientierende erste Aufschlüsse („Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition" 1874, „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert" 1878). Von geringerem Werte sind seine sonstigen Arbeiten („Beethoven" 1888, 2 Bde., „Karl Reinecke" 1892, „Aus siebzig Jahren; Lebenserinnerungen" 1897 u. s. w.). Gustav F. Jansen, geb. 15. Dezember 1831 zu Jever, Domorganist zu Verden, gab einige Ergänzungen zu Wasielewskis Schumannbiographie („Die Davidsbündler" 1883), auch veröffentlichte er Briefe Schumanns (1886). Zu den gediegenen deutschen Biographen zählt auch der in Schottland lebende und englisch schreibende Friedrich Nieck s, geb. 3. Februar 1845 zu Düsseldorf, seit 1891 Reid-Professor für Musik an der Universität Edinburg („Frederic Chopin as a man and musician" 1888, deutsch von W. Langhans). Nicht einwandfrei, weil

klarer Disposition entbehrend, auch zum Teil nicht selbständig, sind die historischen Arbeiten von Hans Michel Schletterer, geb. 29. Mai 1824 zu Ansbach, gest. 4. Juni 1893 zu Augsburg, seit 1858 Kirchenkapellmeister und Dirigent des Oratorienvereins in Augsburg, auch selbst Komponist von Psalmen, Kantaten, Chorgesängen &c. („Geschichte der geistlichen Dichtung und kirchlichen Tonkunst" 1. Bd. 1869; „Das deutsche Singspiel" 1863, „J. Fr. Reichardt" 1865, „Studien zur Geschichte der französischen Musik" 1884—85, 3 Bde.). Ludwig Ritter von Köchel in Wien (1800—77), gab außer seinen wertvollen Beiträgen zur Mozartlitteratur („Ueber den Umfang der musikalischen Produktion Mozarts" 1868 und „Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts" 1862 [das die Grundlage für die 1876—86 bei Breitkopf u. Härtel erschienene kritische Gesamtausgabe der Werke Mozarts bildete], zwei wertvolle Monographien: „Die kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien von 1543 bis 1867" [1868], und „Johann Joseph Fux" [1872]). Eine Monographie „Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Kapelle" (1872) gab der Wiener Musikreferent und Musikgeschichtslehrer am Konservatorium Karl Eduard Schelle (1816—82). Friedrich Wilhelm Jähns (1809—88), hochgeschätzt als Gesanglehrer in Berlin, ist berühmt geworden durch seine Sammlungen von Weberiana aller Art und seinen auf Grund derselben abgefaßten Katalog „K. M. v. Weber in seinen Werken" 1871 und seine Lebensskizze Webers (1873). Moritz Karasowski (1823—92), seit 1864 Cellist im Dresdener Hoforchester, gab in polnischer Sprache Arbeiten über die polnische Oper (1859), über Mozart (1868) und Chopin (1862) heraus, in deutscher Sprache nur „Friedrich Chopin" (1877, 3. Aufl. 1881). Die Biographin Liszts, Lina Ramann, geb. 21. Juni 1833 zu Mainstockheim, war 1865—90 mit Ida Volkmann Vorsteherin einer Musikschule in Nürnberg und lebt seitdem in München. Außer der Biographie Liszts (1880—94, 3 Teile) verfaßte sie nur kleinere Arbeiten, redigierte aber die Gesamtausgabe der Schriften Liszts (vgl. S. 425); auch komponierte sie instruktive Klaviersachen. Von den Wagnerbiographen (vgl. S. 495 f.) ist hervorzuheben: Karl Friedrich Glasenapp, geb. 3. Okt. 1847 zu Riga, Gymnasialoberlehrer in Riga. Houston Stewart Chamberlain, geb. 9. September 1855 zu Portsmouth (Sohn des Admirals Chamberlain), studierte in Genf

(Musik unter Adolf Ruthardt) und lebt seit 1889 in Wien, wo er sich als Privatdozent habilitierte. Kleinere Schriften Chamberlains sind noch „Richard Wagner und Ferd. Präger" 1894 und „Die ersten 20 Jahre der Bayreuther Festspiele" 1896. Von einer Publikation großen Stils „Das 19. Jahrhundert" erschien der erste Band „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts" (1900). Wilhelm Tappert, geb. 19. Februar 1830 zu Oberthomaswaldau b. Bunzlau, Musiklehrer und Kritiker in Berlin, schrieb ein „Wagnerlexikon" (1877, „Wörterbuch der Unhöflichkeit", Sammlung von Schmähungen auf Wagner). Zur Geschichte der Musik gab er auf Grund seiner Sammlungen besonders von Lautentabulaturen wertvolle kleinere Beiträge, schrieb auch mancherlei theoretische Essays („Das Verbot der Quintenparallelen" 1869). Marie Lipsius, geb. 30. Dez. 1837 in Leipzig, schrieb unter dem Pseudonym La Mara „Musikalische Studienköpfe" (1888—82, 5 Bde., wertvolle biographische Skizzen hervorragender Tonkünstler), „Musikalische Gedankenpolyphonie" (1873), „Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt" (1892), „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten" (1886, 2 Bde.) und gab die Briefe Liszts heraus (vgl. S. 425). Während La Maras Arbeiten sogar zum Teil die Bedeutung originaler Quellen haben, gehören diejenigen von Elise Polko (geb. 13. Januar 1822 zu Wackerbartsruhe bei Dresden, Tochter des Afrikareisenden Vogel, gest. 15. Mai 1899 in München) zur romanhaften Unterhaltungslitteratur („Musikalische Märchen" 1852, 3 Bde., „Faustina Hasse" 1860, 2 Bde. [Roman], „Die Bettleroper" 1854, „Alte Herren" [1865, Bachs Vorgänger im Thomaskantorat], „Erinnerungen an F. Mendelssohn-Bartholdy" 1868, „Nicolo Paganini" 1876, „Aus der Künstlerwelt" 1878, „Die Klassiker der Musik" 1880).

Ueber die Geschichte und Theorie der griechischen Musik arbeitete fortgesetzt mit Eifer Rudolf Westphal, geb. 3. Juli 1826 zu Oberkirchen (Lippe), gest. 11. Juli 1892 zu Stadthagen (Lippe), 1858—62 außerordentlicher Professor der Philologie in Breslau, seitdem ein unruhiges Wanderleben führend; leider sind Westphals auf den Nachweis der Mehrstimmigkeit in der antiken Musik abzielende Auslegungen der Autoren nur mit großer Vorsicht aufzunehmen („Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik" 1864 [Fragment], „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach"

[1880, Epoche machend durch den erstmaligen Hinweis, daß die Musiker heute von Taktstrich zu Taktstrich lesen], „Aristoxenos von Tarent“ [1883—93, 2 Teile, mit Franz Saran], „Plutarch über die Musik“ 1865 u. a. m.) Den Widerpart hielt Westphal Zeit seines Wirkens Karl von Jan, geb. 22. Mai 1836 zu Schweinfurt, gest. 3. September 1899 zu Adelboden i. d. Schweiz, ebenfalls klassischer Philologe, seit 1883 Professor am Lyceum in Straßburg, Verfasser vieler kleineren Arbeiten über griechische Musik und inhaltsreicher Besprechungen in philologischen Zeitschriften. 1895 brachte er eine neue Textausgabe der wichtigsten griechischen Musikschriftsteller (Musici scriptores graeci: Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Gaudentius, Alypius mit einem Anhange Melodiarum reliquiae). Den Aristides Quintilianus gab 1882 H. A. Jahn (1811—1900) neu heraus, den Aristoxenos 1868 Paul Marquard. Oskar Paul, geb. 8. April 1836 zu Freiwaldau in Schlesien, gest. 18. April 1898 in Leipzig, wo er seine Studien machte, sich 1866 als Dozent für Musikwissenschaft an der Universität habilitierte und 1872 zum außerordentlichen Professor ernannt wurde, seit 1869 gleichzeitig Lehrer am Konservatorinm, gab mit seiner Habilitationsschrift „Die absolute Harmonik der Griechen“ sein Bestes; seine Uebersetzung des Boetius „De musica“ (1872) wurde von Ed. Krüger im Göttinger Gelehrten-Anzeiger einer vernichtenden Kritik unterzogen, auch seine „Geschichte des Klaviers“ (1868), die noch Schröter zum Erfinder stempelt, steht durchaus nicht auf der Höhe der Forschung, und sein „Handlexikon der Tonkunst“ (1873) hat durch den Versuch der Vollständigkeit bei geringem Umfange (ein Band) notwendig das Resultat der Inhaltlosigkeit der Artikel ergeben. Das Interesse für Musikgeschichte am Leipziger Konservatorium ist unter Paul, der als Nachfolger Brendels die historischen Vorlesungen hielt, in der traurigsten Weise eingeschlafen. Paul begründete auch zwei Musikzeitungen, „Die Tonhalle“ (1869) und das „Musikalische Wochenblatt“ (1870), trat aber von beiden nach kurzer Zeit zurück. Sein „Lehrbuch der Harmonik“ (1880, 2. Aufl. 1894) steht ganz im Bann der Terminologie und Denkweise M. Hauptmanns, dessen nachgelassene „Lehre von der Harmonik“ Paul 1868 herausgab.

Ueber die Musik des Mittelalters gaben noch einige gediegene Forscher wertvolle Arbeiten. Der Benediktinermönch Pater Anselm

Schubiger im Kloster Einsiedeln (1815—88; „Die Sängerschule St. Gallens" 1858, „Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz" (1873) und „Musikalische Spicilegien" (1876). Gustav Jacobsthal, geboren 14. März 1845 zu Pyritz in Pommern, seit 1872 Dozent der Musikwissenschaft an der Straßburger Universität, 1874 außerordentlicher und 1897 ordentlicher Professor (der erste, der im Deutschen Reiche diese Rangstufe erreichte), schrieb außer seiner Habilitationsschrift „Die Mensuralnotenschrift des 12.—13. Jahrhunderts" nur das gelehrte und hochwertvolle, wenn auch in einigen Hauptergebnissen nicht einwandfreie Werk „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche" 1897, sowie einige lehrreiche Studien (über die „Troubadours" und über den „Liederkodex von Montpellier") für die Zeitschrift für romanische Philologie. Wilhelm Brambach, geb. 1841 zu Bonn, 1866 außerordentlicher, 1868 ordentlicher Professor der klassischen Philologie in Freiburg i. Br., seit 1872 Direktor der Landesbibliothek zu Karlsruhe („Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter" 1881, „Die Musiklitteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule" 1883, „Hermanni Contracti musica" 1884, „Die Reichenauer Sängerschule" 1888 und „Gregorianisch" 1895 [gegen Gevaerts Anfechtung der „gregorianischen Tradition"]). Hans Müller (geb. 1854 zu Köln, gestorben 1897 in Berlin, der Sohn des Dichters Wolfgang Müller [von Königswinter]) lebte seit 1878 in Frankfurt a. M., arbeitete 1885 einige Zeit unter Brambach in Karlsruhe und wurde 1886 Lehrer für Musikgeschichte an der Berliner kgl. Hochschule („Die Musik Wilhelms von Hirschau" 1884, „Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik" 1884, „Eine Abhandlung über Mensuralmusik" 1886 und kleinere Arbeiten in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft"). Robert Hirschfeld (geb. 1858), Lehrer der Musikästhetik am Wiener Konservatorium, verfaßte eine gediegene Monographie über Johannes de Muris (1884). Ueber der Gegenwart näher liegende Epochen der Musikgeschichte arbeitete Hermann Kretzschmar, geboren 19. Januar 1848 zu Olbernhau im Erzgebirge; derselbe machte seine Studien unter O. Paul in Leipzig, wo er 1871 promovierte und als Lehrer am Konservatorium angestellt

wurde, zugleich aber als Organist und Dirigent mehrerer Vereine (Ossian, Singakademie, Bachverein, Euterpekonzerte) eine über seine Kräfte gehende Thätigkeit entfaltete, sodaß er 1876 zur plötzlichen Aufgabe aller dieser Stellungen gezwungen war. Nach Wiederherstellung seiner Gesundheit war er kurze Zeit Theaterkapellmeister in Metz, wurde Universitätsmusikdirektor in Rostock, 1880 auch städtischer Musikdirektor und folgte 1887 einem Rufe nach Leipzig als Universitätsmusikdirektor und Universitätsorganist, übernahm dazu 1888 auch die Leitung des Riedelvereins, entfaltete aber nun eine bedeutende Thätigkeit als außerordentlicher Professor der Musikgeschichte an der Universität. 1898 gab er zufolge Erkrankung die Leitung des Riedelvereins und auch des Universitätsgesangvereins auf, übernahm aber die Vorlesungen über Musikgeschichte am Konservatorium. Die Zahl der Publikationen Kretzschmars ist nicht groß, doch sind seine Aufsätze für das „Musikalische Wochenblatt", die „Grenzboten", „Die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" und die „Jahrbücher der Bibliothek Peters" zum Teil sehr inhaltreich und wertvoll, desgleichen seine Beiträge für Waldersees „Sammlung musikalischer Vorträge". Sein bekanntestes Werk ist der „Führer durch den Konzertsaal" 1887—89, 2 Bde. in 3 Teilen, der erste Band in Erweiterung auf zwei Teile neubearbeitet 1898. Auch bearbeitete Kretzschmar Lobes Kompositionslehre neu (1884—87). Auf dem Gebiete der Volksliedforschung sind vor allem noch die Arbeiten Ludwig Erks (1807—83) hervorzuheben („Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen" 1838—45 und „Deutscher Liederhort" 1856, dazu viele mehrstimmige Bearbeitungen für Männerchor, gemischten Chor und Schulliederbücher). Eine Neubearbeitung und gewaltige Erweiterung des „Liederhort" (3 Bde.) besorgte 1893—94 Franz Magnus Böhme (geb. 11. März 1827 zu Willerstedt bei Weimar, gest. 18. Oktober 1898 zu Dresden), Schüler des Leipziger Konservatoriums, lange Zeit als angesehener Musiklehrer in Dresden thätig, 1878—85 Lehrer für Musikgeschichte und Kontrapunkt am Hochschen Konservatorium in Frankfurt. Von Böhmes sonstigen Werken sind besonders sein „Altdeutsches Liederbuch" (1877, ein sehr starker Band) und seine „Geschichte des Tanzes in Deutschland" (1886, 2 Bde.), auch „Volkstümliche Lieder der Deutschen" (1895) und „Deutsches Kinderlied und Kinderspiel" (1897) wichtig und

bedeutend. Dagegen streift seine „Geschichte des Oratoriums" (1861) nur die Oberfläche, und sein „Kursus der Harmonie" (1882) und „Aufgabenbuch zu Studium der Harmonie" (1880) halten sich im gewöhnlichen Geleise.

Für die musikalische Geschichtsschreibung einzelner Städte liegt eine lange Reihe tüchtiger Arbeiten vor, so von dem Elbinger Kantor Gottfried Döring (1801—60) „Zur Geschichte der Musik in Preußen" (1869), von dem Schauspieler und kgl. Vorleser Louis Schneider in Berlin eine „Geschichte der Oper und des königlichen Opernhauses in Berlin" (1852), von dem Amtmann zu Staffelstein Fr. M. Rudhart (gest. 1879) eine „Geschichte der Oper am Hofe zu München" (1. Bd. 1865), von dem Dresdener Flötenmeister Moritz Fürstenau (dem Sohne von Webers Freund Anton Bernhard Fürstenau, vgl. S. 184), seit 1852 Kustos der kgl. Musikaliensammlung „Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden" [1656—1763] (1861—62, 2 Bde.). Die Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte (1881) schrieb der Kustos der Musikabteilung der Leipziger Stadtbibliothek Alfred Dörffel (geb. 1821), der auch durch seine Uebersetzung von Berlioz' „Instrumentationslehre" und seine ausgedehnte Thätigkeit als Redakteur und Korrektor von Neuausgaben rühmlichst anerkannt ist. Eine „Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens" schrieb Reinhardt Vollhardt (geb. 1858), der auch den Katalog der Musikalien der Zwickauer Stadtbibliothek redigierte (1896). Die Musikgeschichte Lübecks schrieb in mehreren kleinen Arbeiten 1855—91 Karl Stiehl (vergl. S. 599), die „Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg" (1890) Josef Sittard (geb. 4. Juni 1846 in Aachen, Schüler und später Lehrer am Stuttgarter Konservatorium, seit 1885 Musikreferent des Hamburger Korrespondent), der auch eine „Geschichte der Oper am Hofe zu Stuttgart" verfaßte (1890—91, 2 Bde.), einige kleinere Kompendien, Vorträge und Aufsätze für Zeitschriften schrieb und dessen Feuilletons gesammelt herauskamen als „Studien und Charakteristiken" (1889). Als glänzender Feuilletonist erlangte Ansehen der Musikreferent der „Hamburger Nachrichten" Ferdinand Pfohl, geb. 12. Oktober 1863 zu Elbogen in Böhmen, von dem auch eine Biographie Smetanas zu erwarten ist (Komponist von Klavier-, Orchester- und Chorwerken).

Eine „Geschichte der Bogeninstrumente“ (1882) schrieb Julius Rühlmann in Dresden, seit 1856 Lehrer der Musikgeschichte am Konservatorium; über die ehemalige Kunst des Trompetenblasens und verwandtes schrieb Hermann Eichborn (geb. 1847 zu Breslau). Zur Geschichte der Minnesänger und Meistersänger lieferte bedeutsame Beiträge Paul Runge in Colmar (geb. 1848; „Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen“ 1896; von demselben auch „Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349“ 1900). Zahlreiche kleine Monographien zur Ergänzung der Beethoven-Biographie gab Theodor von Frimmel (geb. 15. Dezember 1853 zu Amstetten; vergl. S. 104); Beiträge zur Schubert-Biographie Max Friedländer in Berlin (geb. 12. Oktober 1852 in Brieg, seit 1894 Dozent der Musikwissenschaft an der Universität Berlin, bekannt durch seine Ausgaben der Lieder Schuberts, Schumanns und Mendelssohns sowie seine Auswahl von Kompositionen Goethescher Gedichte durch Zeitgenossen. Arthur Prüfer, geboren 7. Juli 1860 zu Leipzig, seit 1895 Dozent für Musikwissenschaft an der Leipziger Universität, schrieb eine Biographie J. H. Scheins (1895), ferner: „Ueber den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts“ (1890), auch gab er den Briefwechsel K. v. Winterfelds mit Ed. Krüger heraus (1898). Eine „Geschichte der Musik in England“ (bis zur Zeit Purcells) schrieb Wilibald Nagel (geb. 1863 zu Mülheim a. d. R., seit 1890 Dozent für Musikgeschichte an der technischen Hochschule in Darmstadt (derselbe bereitet eine „Geschichte der Musik am Hofe zu Darmstadt 1570—1800“ vor). Der Vollständigkeit wegen seien auch die historischen Arbeiten von Hugo Riemann registriert: „Studien zur Geschichte der Notenschrift“ 1878, „Katechismus der Musikgeschichte“ (2. Aufl. 1901), „Notenschrift und Notendruck“ 1896, „Epochen und Heroen der Musikgeschichte“ 1899 und „Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert“ 1898, sowie das „Musiklexikon“ (1882, 5. Aufl. 1900) und „Opernhandbuch“ (1884—87, Supplement 1893).

§ 2. Frankreich.

Auf den lebhaften Aufschwung der musikgeschichtlichen Arbeiten in Frankreich und Belgien haben wir schon näher hingewiesen; das Beispiel Fétis' wirkte sowohl in Paris als in Brüssel dauernd nach. Gedenken wir zunächst noch ergänzend einiger älteren Arbeiten auf historischem Gebiete, so sind zu nennen: Joseph Louis d'Ortigue (1802—66), der in jungen Jahren ein Berliozschwärmer war, später aber für die Ideale der Cäcilianer in der Kirchenmusik eintrat; sein bedeutendstes Werk ist das mit Nisard abgefaßte „Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant" (1854 bis 1860). Auch Félix Danjou (1812—66), Herausgeber der „Revue de la musique religieuse, populaire et classique" (1845—49) und sein getreuer Mitarbeiter Stephen Morelot (1820—99) waren eifrige Vorkämpfer der Reform der Kirchenmusik. Theodor Edouard de Lajarte (1826—90), der Archivar der Großen Oper in Paris, schrieb: „Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra" (1876, 2 Bde.) und gab Sammlungen alter Tänze heraus; auch begann er die Herausgabe der Sammlung „Chefs d'oeuvres classiques de l'opéra français" (Klavierauszüge von Opern Lullys, Campras ꝛc.). Adolphe Chouquet (1819—86), seit 1871 Konservator der Instrumentensammlung des Pariser Konservatoriums und Herausgeber eines wertvollen Katalogs derselben (1875), wurde preisgekrönt für seine „Histoire de la musique dramatique en France" (1873). Félix Clément (1822—85), Universitätsorganist zu Paris, gab mit Pierre Larousse (1817—75) ein „Dictionnaire des Opéras" (1869, 4 Supplemente bis 1881, 2. Aufl. von A. Pougin), verfaßte auch eine „Histoire générale de la musique religieuse" (1861), eine „Histoire de la musique" (1885) und einige theoretische Unterrichtswerke. Arthur Pougin, geb. 6. August 1834 zu Chateauroux, bekannt durch seine Abfassung des Supplements der zweiten Auflage von Fétis' „Biographie universelle", ein geschätzter Pariser Feuilletonist, gab eine sehr große Zahl von Einzelarbeiten verschiedensten Umfangs, besonders über Musiker des 19., aber auch über einzelne älterer Jahrhunderte heraus.

Henri Lavoix [fils] (1846—97), seit 1865 Bibliothekar der National-bibliothek, schrieb eine (preisgekrönte) „Histoire de l'instrumentation“ „1871“ und einige kleinere wertvolle musikhistorische Monographien in Zeitschriften und Annalen.

Auf dem Gebiete der Choral- und Neumenforschung haben in Frankreich die Benediktiner des Klosters Solesmes die Führung genommen durch die Herausgabe photographischer Facsimiles der ältesten erhaltenen neumierten Antiphonarien nebst begleitenden historischen und theoretischen Abhandlungen (Paléographie musicale, seit 1889); Leiter der Publikationen ist Don André Mocquereau, geb. 6. Juni 1849 in La Tessouale, der auf den von Dom Guéranger, Dom Janssion und Dom Pothier [geb. 1835, jetzt Abt zu St. Wandrille] betretenen Bahnen der vergleichenden Forschung weitergeht. Der feste Kontakt mit der Tradition giebt den Resultaten dieser Forschungen ein vertrauenerweckendes Uebergewicht gegenüber umstürzlerischen Andersdeutungen, wie sie in neuester Zeit immer kühner auftreten, besonders in dem Werke des Jesuiten Antoine Dechevrens (geb. 3. November 1840 zu Chêne bei Genf) „Etudes de science musicale“ (1898—99, 4 Teile Folio; von demselben auch „Du rhythme dans l'hymnographie latine“ [1895]). Einen dem der Benediktiner näheren Standpunkt vertritt Georges Houdard („L'art dit Grégorien d'après la notation neumatique“ 1897 und „Le rhythme du chant dit Grégorien d'après la notation neumatique“ 1898). Jules Combarieu, geb. 3. Februar 1869 zu Cahors (Lot), ein auch in Deutschland gebildeter Philologe, schrieb außer kleineren Arbeiten über antike Musik, über den Einfluß der deutschen Musik auf die französische u. a. „Etude de philologie musicale“ (1896, eine Kritik der Westphalschen rhythmischen Theorien) und „Essay sur l'archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes“ (1896, beide Werke von der Akademie preisgekrönt).

Ueber die antike Musik arbeiteten noch besonders Ch. Emile Ruelle (geb. 1833), den J. A. H. Vincent auf dies Gebiet geleitet (vieles in der Revue archéologique), und Théodore Reinach (geb. 1860), seit 1888 Redakteur der Revue des Etudes grecques, auch Hauptmitarbeiter des Bulletin de Correspondance Hellénique.

Auf dem Gebiete der Geschichte des französischen Volksliedes zeichnete sich aus Julien Tiersot, geb. 29. August 1822 zu Bourg (Bresse), seit 1883 zweiter Bibliothekar des Konservatoriums („Histoire de la chanson populaire au France“ 1889 [1885 preisgekrönt] und „Les types mélodiques dans la chanson populaire“ 1894 u. a., auch eine Biographie Rouget de l'Isles 1894). Ernst Roquet (1827—94, pseudonym Ernst Thoinan) verfaßte viele kleinere historische Arbeiten (über ältere Instrumentalmusik) und sammelte eine bedeutende Bibliothek. Octave Fouque, geb. 12. Nov. 1844 zu Pau (Pyrenäen), gest. 22. April 1883, Bibliothekar am Pariser Konservatorium und angesehener Kritiker, schrieb eine Geschichte des Theaters Ventadour (1881), sowie kleinere Studien („Ueber die Musik in England vor Händel“, „J. F. Lesueur als Vorläufer von Berlioz“, „M. Glinka“ u. a.). Edouard Schuré, geb. 1841 in Straßburg, ein in Deutschland gebildeter Schriftsteller, wirkte in Paris im Sinne einer kräftigen Propaganda für die neuere deutsche Musik („Histoire du ‚Lied‘ ou la chanson populaire en Allemagne“ 1868, „Le drame musical“ 1875, 2 Teile; beide Werke wiederholt aufgelegt). Adolphe Jullien (geb. 1. Juni 1845 zu Paris), ist besonders bekannt durch seine vortrefflichen prachtvoll ausgestatteten biographischen Arbeiten über Wagner (1886) und Berlioz (1888), aber auch Verfasser zahlreicher interessanten Monographien über das ältere französische Opernwesen. Romain Rolland schrieb „Les origines du Théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti“ 1895. Michel Brenet (eigentlich Mlle. Marie Bobillier, geb. 12. April 1858 zu Lunéville), Verfasserin einer großen Zahl ausgezeichneter archivalischen Studien über ältere Epochen (Okeghem, Goudimel) die teils separat, teils in Zeitschriften erschienen; ihr Erstlingswerk, eine Geschichte der Symphonie (1882), steht noch nicht auf der Höhe der späteren Arbeiten. Constant Pierre (geb. 1855 zu Passy), schrieb eine Geschichte des Orchesters der Pariser Großen Oper (1889, preisgekrönt). Zur Geschichte der Streichinstrumente steuerte Frankreich zwei wertvolle Arbeiten bei: der Cellist Louis Antoine Vidal in Paris (1820—91) schrieb das große dreibändige Werk „Les instruments à archet“ (1876—78, reich illustriert, doch in seiner Bibliographie nicht ganz verläßlich) und dazu noch „La lutherie et les luthiers“ (1889); der Lyoner Arzt und Musikfreund Henri Coutagne (gest.

im Februar 1896), als Komponist unter dem Namen Paul Claes nicht unbekannt, verbreitete durch seine auf Archivalien gestützte Monographie „Gaspard Duiffoproucart et les luthiers lyonnais du XVI. siècle“ (1893) ganz neues Licht über die Anfänge des Violinbaues.

Eine Sammelstätte musikhistorischer Bearbeitungen verspricht die „Schola cantorum de St. Gervais“ zu werden, 1894 begründet von Charles Bordes (geb. 12. Mai 1863 zu Vouvray sur Loire), einem Schüler César Francks, zum Zweck der Herausgabe alter Kirchenmusik (Anthologie des maîtres religieux primitifs), der Veranstaltung von stilgerechten Aufführungen und der Heranbildung geeigneter Chorkräfte durch ein Alumnat. Bordes selbst ist Komponist von Orchester- und Vokalsachen. Ein opferwilliger privater Unternehmer von Neuausgaben älterer Musik französischer Meister ist Henri Expert, geb. im Mai 1863 zu Bordeaux, wechselnd in Paris und auf Schloß Haut Brion Larrivel (Gironde) wohnend („Maîtres musiciens de la renaissance française“ bis jetzt 12 Bde.; „Anthologie chorale“ [Auswahl in modernen Schlüsseln und verkürzten Werten, bis jetzt ca. 200 Hefte]; „Théoriciens de la musique aux temps de la renaissance“ [bis jetzt nur Michel de Menehou]). Natürlich fehlt es auch in Frankreich nicht an mehr belletristischen Arbeiten auf musikhistorischem Gebiete, zu denen auch die von Albert Soubies (geb. 10. Mai 1846 zu Paris) mit Ausnahme seiner „Histoire de l'opéra comique 1840—87“ zu rechnen sind (orientierende Skizzen der Musikgeschichte in Spanien, Ungarn, Böhmen, Rußland, Portugal, Deutschland, Belgien 2c.). Von älteren gehören auch die Brüder Escudier (Marie 1819—80, Léon 1821—81) mit ihren biographischen und lexikalischen Arbeiten aus zweiter Hand hierher („Dictionnaire historique et théorique“ 1858), auch Oscar Comettant (1819—98, „La musique, les musiciens, et les instruments de musique chez les différents peuples du monde“ 1869), Hugues Imbert, geb. 11. Januar 1842 zu Moulins Engilbert, angesehener Feuilletonist, dessen „Profils de musiciens“ (3 Bde. 1888 ff., anziehend geschriebene Lebensbilder besonders von Komponisten der Gegenwart geben). Imbert ist der Redakteur des Pariser Teils des von Maurice Kufferath (geb. 1852 in Brüssel) in Brüssel herausgegebenen „Guide musical“, der sich zu einer

der bedeutsamen Sammelstätten historischer Arbeiten entwickelt hat (M. Brenet über das Pariser Konzertwesen im 17.—19. Jahrhundert, über Rameau, über die Geschichte der Laute u. a.) und zugleich die energischste Propaganda für die Musik Wagners in Frankreich und Belgien bildet (Arbeiten aus der Feder M. Kufferaths selbst). Camille Bellaigue, geb. 24. Mai 1858 zu Paris, ebenfalls ein angesehener Pariser Feuilletonist, gab seine Essays heraus als „Portraits et silhouettes de musiciens", „Etudes musicales et nouvelles silhouettes" u. a. m. Auch Henri de Curzon, geboren 6. Juli 1861 zu Havre, zählt zu den namhaftesten Vertretern jener der Gegenwart gewidmeten schriftstellerischen Thätigkeit, welche nach dem natürlichen Verlaufe der Dinge wichtiges Quellenmaterial für die Arbeiten der Zukunft anhäuft (Croquis d'artistes" 1898; auch „Musiciens du temps passé" 1893 und Uebersetzungen aus dem Deutschen [Hoffmanns „Phantasiestücke", ausgewählte Schriften Schumanns]).

§ 3. Belgien und Holland.

Mit besonderem Eifer und Ernst werden die musikhistorischen Studien seit Fétis' Anregungen in Belgien getrieben, zunächst speziell in Bezug auf die Bedeutung, welche die Niederlande im 15—16. Jahrhundert auf musikalischem Gebiete hatten. Der Benediktiner Léon Burbure de Wesenbeek (1812—89) schrieb 1862—70 über Antwerpener Tonkünstler und Musikverhältnisse, Klavierbauer, Lautenmacher u. s. w. Xavier van Elewijck in Löwen (1825 bis 1888) gab ebenfalls eine Reihe Monographien, Edmund Gregoir in Antwerpen (1822—90) häufte eine Menge historischer Materialien an in seinen zahlreichen, eigentlicher Durcharbeitung entbehrenden Werken („Galerie biographique des artistes-musicens belges du XVIII. et du XIX. siècle" 1862, „Les artistes-musiciens néerlandais" 1864, „Documents historiques relatifs à l'art musical" 1872—76 4 Bde., „Panthéon musical populaire" 1877—79 3 Bde., „L'art musical en Belgique sous les règnes de Léopold I. et Léopold II." 1879, „Les gloires de l'opéra et la musique à Paris" 1880 ff. 3 Bde. u. a. m.).

Gregoir komponierte auch selbst vlämische Opern, Schauspielmusiken, Chorwerke, Oratorien, eine Programmsymphonie „Les croisades" u. s. f. Bedeutender als die genannten ist Edmond van der Straeten, geboren 3. Dezember 1826 zu Audenaarde, gestorben daselbst 25. November 1895, dessen Hauptwerk „La musique aux Pays-Bas" 1867—88, 8 Bde. über viele Meister des 16. Jahrhunderts neue Aufschlüsse gebracht hat; auch van der Straeten hat eine große Zahl kleiner Monographien geschrieben, die 1851 bis 1896 erschienen. Ueber die Musik des Mittelalters hat nach Fétis besonders Edmond de Coussemaker gearbeitet (geb. 19. April 1805 zu Bailleul, gest. 10. Januar 1876 zu Bourbourg, ein richterlicher Beamter, zuletzt in Lille); außer den bereits (S. 234) genannten Schriften hat auch er viele kleinere Beiträge zur älteren Musikgeschichte gegeben (größere sind noch die Gesamtausgabe der Kompositionen Adams de la Halle [1872] und der Schriften des Johannes Tinctoris [1875], sowie das den Hauptbestand der erhaltenen mehrstimmigen Musik des 12.—13. Jahrhunderts reproduzierende Werk „L'art harmonique aux XII. et XIII. siècles" 1865. Eine eminente Führerrolle übernahm Fétis' ebenbürtiger Nachfolger in der Direktion des Brüsseler Konservatoriums François Auguste Gevaert, geb. 31. Juli 1828 zu Huysse bei Audenaarde, Schüler des Konservatoriums zu Gent, nach wechselndem Studienaufenthalte (in Paris, Spanien, Italien, Deutschland) 1853 in Paris domiziliert, wo er 1867 Musikdirektor der Großen Oper wurde, seit 1871 Direktor des Konservatoriums zu Brüssel, kgl. Kapellmeister x. Gevaert hat als Komponist besonders auf dem Gebiete der Oper nicht unbedeutende Erfolge errungen (2 Opern schon 1849 in Gent und Brüssel, 8 weitere 1853—64 im Theatre lyrique und der Komischen Oper zu Paris, eine elfte „Les deux amours" 1861 in Baden-Baden, dazu ein Requiem und „Super flumina Babylonis" für Männerchor und Orchester, mehrere Festkantaten, auch Chorwerke mit Orchester [„Jacques van Artevelde"] und Balladen für Sologesang mit Orchester [„Philipp van Artevelde"]), ist aber viel bedeutender als Musikhistoriker. Seine „Historie et théorie de la musique de l'antiquité" (1875—81, 2 Bde.) ist trotz der Anfechtbarkeit mancher von Rud. Westphal (S. 779) übernommenen Deutungen der alten Schriftsteller ein Werk von imponierender Gründlichkeit und erstaunlicher

Gestaltungskraft; eine Fortsetzung bildet das den Widerspruch in noch höherem Maße herausfordernde, aber mit einem Aufwande enormen Wissens geschriebene Werk „La mélopée antique dans le chant de d'église latine“ 1895; eine Art Präludium zu dem letztgenannten ist der Vortrag „Les origines du chant liturgique“ 1890, der die traditionelle Rolle Gregors I. in der Musikgeschichte mit starken Gründen anficht. Neben diesen schwerwiegenden historischen Arbeiten Gevaerts stehen ein „Leerboek van den Gregorianschen zang“ (1856), ein „Traité d'instrumentation“ 1863 und dessen gewaltige Erweiterung als „Nouveau traité d'instrumentation“ (I. Traité des instruments“ 1885 [deutsch von H. Riemann]. II. Cours complet d'orchestration, 1. Teil 1890), zur Zeit das bedeutendste Werk über Instrumentierung. Gevaert hat sich auch als Konservatoriumsdirektor große Verdienste erworben durch die umfassende Pflege historischen Sinnes mittels Aufführung von Werken aus allen Epochen der Musikgeschichte, ganz besonders aber durch die Pflege der Musik Bachs.

In den Niederlanden wirkte der vielgliederige Verein zu Beförderung der Tonkunst (Maatschappij tot bevordering van toonkunst) schon seit 1830 anregend für die historische Forschung; von demselben gliederte sich 1868 die „Vereeniging voor Noordnederlands Muziekgeschiedenis“ ab, welche neben der historischen Forschung auch die Herausgabe der Denkmäler sich zum Ziele gesetzt und damit bedeutende Anfänge gemacht hat. J. C. M. van Riemsdijck in Utrecht (1843—95) und Jan Pieter Nikolaus Land (1834—97) waren die niederländischen Hauptarbeiter, doch wurde als Hilfskraft Max Seiffert (geb. 9. Febr. 1868 zu Beeskow a. d. Spree) herangezogen, welcher die von dem Vereine unternommene Gesamtausgabe der Werke J. P. Sweelincks (bis jetzt 6 Bände) und auch einige andere Bände der Publikationen des Vereins redigierte. Seiffert ist auch bereits durch Arbeiten für die Spittasche „Vierteljahrsschrift“ bekannt und giebt mit O. Fleischer Weitzmanns „Geschichte des Klavierspiels“ neu heraus („Geschichte der Klaviermusik“ 1. Bd. 1899).

§ 4. England.

In England, wo der historische Sinn sich schon im 18. Jahrhundert lebhaft entwickelt hatte, wurde um die Mitte des 19. besonders die 1841 von E. F. Rimbault, E. Taylor, und W. Chappell begründete „Musical Antiquarian Society" ein Centrum musikhistorischer Arbeiten. Die Seele des Vereins und sein Hauptvertreter war Edward Francis Rimbault, geboren 13. Juni 1816 zu London, gestorben 26. September 1876 daselbst. Neben seinen redaktionellen Arbeiten für die Publikationen der Gesellschaft und seinen sehr geschätzten historischen Vorlesungen sowie mancherlei sonstigen Neuausgaben besonders kirchlicher Werke fand Rimbault noch Zeit zur Abfassung mehrerer gediegenen geschichtlichen Werke „The organ, its history and construction" (1855), „The pianoforte, its origin, progress and construction" (1860), „Bibliotheca madrigaliana" (Bibliographie der englischen Madrigalisten im 16.—17. Jahrhundert) und viele kleinere. Ein anderes Centrum historischer Arbeiten bildete die Herausgabe eines Musiklexikons streng wissenschaftlicher Haltung durch Sir George Grove, geboren 13. August 1820 zu London, gest. 28. Mai 1900 daselbst (A dictionary of music and musicians 1879—89). Zu den Mitarbeitern dieses an gründlichen Spezialstudien reichen Werkes zählen W. Chappell, J. A. Fuller-Maitland, A. J. Hipkins, E. J. Hopkins, Francis Hueffer, G. A. Macfarren, Oakeley, Ouseley, Eb. Prout, Edw. Rimbault, W. Barclay Squire, J. Stainer, R. P. Stewart, Fr. Taylor und viele andere, auch Deutsche, Franzosen und Amerikaner. Ebenezer Prout, geboren 1. März 1835 zu Oundle, seit 1879 Kompositionsprofessor an der kgl. Musikakademie, 1894 Musikprofessor an der Dubliner Universität, ist nicht nur zur Zeit Englands hervorragendster Musiktheoretiker (seine Lehrbücher der Harmonie, des Kontrapunkts, des Kanons, der Fuge, der Formenlehre und der Instrumentierung erschienen 1889—1900) und ein respektabler Komponist (zahlreiche Kammermusikwerke, Chorwerke, ein Orgelkonzert mit Orchester, vier Symphonien, Ouvertüren, Kirchenkompositionen), sondern auch ein gediegener Historiker (nur kleinere Arbeiten in Zeitschriften). An-

geregt durch die „Paléographie musicale“ der Benediktiner von Solesmes entstand auch in London eine „Plain song and Mediaeval Music Society“ unter Vorsitz des Erzbischofs von Salisbury, welche in ähnlicher Weise Denkmäler der Neumennotierung herausgiebt (Graduale Sarisburiense), sich aber nicht auf Choralnotierungen beschränkt („Early english harmony“ Denkmäler alter mehrstimmiger Musik in England [10.—15. Jahrh.], 1. Band 1896, herausgegeben von H. E. Wooldridge). Zur Herausgabe der Werke Purcells bildete sich 1876 eine besondere Purcell-Society, deren Mitgliederliste zumeist dieselben Namen aufweist wie die der Mitarbeiter an Groves Lexikon; an der Spitze steht William Hayman Cummings, geboren 22. August 1831 zu Sidbury, in jüngeren Jahren ein geschätzter Sänger (Tenor), 1882 Dirigent der Sacred Harmonic Society, 1896 Direktor der Guildhall-Musikschule, Verfasser eines Biographical Dictionary of Musicians (1892). Zu den angesehensten Feuilletonisten Londons zählt Francis Hueffer, geboren 1843 in Münster, gestorben 19. Januar 1889 in London, seit 1878 Musikreferent der „Times“, ein begeisterter Vertreter der Reformen Wagners (Richard Wagner and the Music of the future 1874, „The Troubadours“ 1880 und eine Sammlung seiner Feuilletons). Ein gediegener Historiker ist Henry Davey, geboren 29. November 1853 zu Brighton, wo er als Bibliothekar und Lehrer lebt („History of English music“ [seit Purcell] 1895 und kleinere Arbeiten). Eine weitschichtig angelegte Musikgeschichte nahm in Angriff Frederic J. Crowest (geb. 1850 in London) „The Story of British music“ (1. Band 1895 „From the earliest times to the Tudor Period“); derselbe schrieb auch ein „Dictionary of british musicians“ (1895) und gab eine Sammlung seiner kleineren Aufsätze heraus „Book of musical anecdotes“ (1878 2 Bde.). John South Shedlock, geboren 1843 zu Reading, schrieb eine Geschichte der Klaviersonate (1895) und mancherlei kleinere historischen Arbeiten. Historiker von echtem Schrot und Korn sind Barclay Squire, der Konservator der Musikabteilung des British Museum und J. A. Fuller-Maitland, geboren 7. April 1856 zu London, der Nachfolger Hueffers als Musikreferent der „Times“, mit Squire Herausgeber des „Fitz-William Virginalbook“ (seit 1896). Fuller-Maitland ist auch einer der Hauptredakteure der Purcell-Gesellschaft, gab ferner englische

Carols a. d. 15. Jahrhundert heraus (1891) und verfaßte den Katalog der Musikalien des Fitz-William-Museums.

§ 5. Spanien.

Auch Spanien hat begonnen sich auf seine musikalische Vergangenheit zu besinnen. Den Anfang machte Don Hilarion Eslava (1807 bis 1878), seit 1844 kgl. Hofkapellmeister, mit dem großen kirchenmusikalischen Sammelwerke „Lira sacro-hispana“ (1869, 10 Teile, Kompositionen aus dem 16.—19. Jahrhundert), dem eine Sammlung Orgelwerke „Museo organico español“ vorausging (beide enthalten auch viele Werke Eslavas selbst). Mit der Herausgabe älterer weltlichen Vokalmusik machte José Anselmo Clave (1824—74) den Anfang. Die Geschichtsschreibung der spanischen Musik nahmen in Angriff Mariano Soriano-Fuertes (1817—80) mit der „Historia de la musica española desde la venda de los Fenicios hasta el año de 1850 (1855—58, 4 Bde.), D. M. Menendez y Pelayo mit der „Historia de las ideas artisticas en España“ (1883) und Juan R. Riaño mit Critical and biographical notes on early spanish music“ 1887. Ein leistungsfähiger Musikhistoriker mit hochgestellten Zielen ist Spanien neuerdings erstanden in Felipe Pedrell, geboren 19. Februar 1841 zu Tortosa, Professor am Konservatorium zu Madrid; bereits durch eine Anzahl Opern („El ultimo Abencerrajo“ Barcelona 1874; „Quasimodo“ das. 1875; „El Tasso a Ferrara“, „Cleopatra“ und „Mazeppa“ Madrid 1881 [eine Trilogie „Die Pyrenäen“ harrt der Aufführung]), sowie eine Gloriamesse für Soli, Chor und Orchester und andere Chorwerke als Komponist mit Erfolg vorgestellt, hat derselbe sich doch neuerdings mehr und mehr der musikgeschichtlichen Forschung zugewandt. 1897 veröffentlichte er den ersten Teil (A—F) eines großen „Diccionario biografico e bibliografico de musicos y escriptores de musica españoles portugueses e hispano-americanos antiquos y modernos“, redigiert seit 1893 eine große Sammlung von Denkmälern spanischer kirchlicher Tonkunst (Hispaniae schola musicae sacrae, bis jetzt 7 Bände mit Werken von Morales, Vittoria, D. Perez, Cabezon [auch seine sämtlichen Orgelwerke] u. a.,

desgleichen eine Sammlung spanischer Opern aus der Zeit vor 1800 [bis jetzt 4 Bände]). Für Portugal hat Pedrell einen wackeren Vorarbeiter in Joaquim de Vasconcellos („Os musicos portuguezes; biographia-bibliographia“ 2 Bde. 1870; derselbe schrieb auch eine Biographie der Sängerin Luiza Todi 1873 und gab den Katalog der Bibliothek des Königs Johann IV. von Portugal neu heraus).

§ 6. Italien.

Von Italien ist zwar schon im 18. Jahrhundert auf musikhistorischem Gebiete der erste Anstoß zu ernster Arbeit ausgegangen (Padre Martini), doch sind zunächst unter den Musikhistorikern die Italiener rar (Baini, Alfieri). Ein hervorragender Kenner älterer Musik war Abbate Fortunato Santini (1778—1854), von dessen reicher musikalischen Bibliothek Kataloge 1820 und 1854 gedruckt wurden (sie liegt jetzt ungeordnet im Domarchiv zu Münster in Westfalen); aber Santini hat nichts geschrieben. Den ersten neuen Anstoß zu lebhafterem Arbeiten auf historischem Gebiete gaben Florimo und Gaspari. Francesco Florimo (1800—80) war 62 Jahre lang Archivar des Konservatoriums zu Neapel; sein für die neuere italienische Musikgeschichtsschreibung grundlegendes Werk ist der „Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli“ 1869—71, 2 Bde; 2. Auflage erweitert als „La scuola musicale di Napoli ed i suoi conservatorij“ 1880—84, 4 Bde. Gaetano Gaspari (1807—81) war 26 Jahre Konservator der an alten Musikalien so reichen Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna und wurde 1866 Mitglied der kgl. Deputation für die Erforschung der Geschichte der Romagna; seine Arbeiten über die Musik Bolognas erschienen 1867—79 in den Berichten der Deputation (vgl. auch S. 329). Eine Anzahl wertvoller historischen Kleinarbeiten verfaßte Angelo Catelani (1811—66), der als Kirchenkapellmeister und später als zweiter Bibliothekar der estensischen Bibliothek in Modena lebte. Eine Sammelstätte der nach dem Vorgange Florimos und Gasparis schnell sich mehrenden aber verstreut erscheinenden Spezialarbeiten über die Musikverhältnisse einzelner Städte Italiens (Pietro Canal „Della

musica in Mantova“ A. Bertali „Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova“ u. s. w.) erstand 1894 in der „Rivista musicale italiana“ einer in glänzender Ausstattung bei Gebr. Bocca in Turin erscheinenden Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft unter Redaktion von Luigi Torchi, geb. 7. Nov. 1858 zu Mordano (Bologna), der in Neapel und Leipzig gebildet, 1891 Lehrer am Liceo filarmonico zu Bologna wurde. Torchi tritt mit seiner Thätigkeit in der Rivista und als Leiter der Denkmäler italienischer Tonkunst („L'arte musicale in Italia“, seit 1899, bis jetzt 2 Bände, auf 34 Bände berechnet) in die Reihe der Führer auf musikwissenschaftlichen Gebiete. Zu den Mitarbeitern der Rivista zählen u. a. Antonio Restori (über die Musik der Troubadours), O. Chilesotti, R. Gandolfi, G. de Piccolellis, Conte L. F. Valdrighi, G. Tebaldini, R. d'Arienzo, C. Pollini u. a. Oscar Chilesotti, geboren 1848 zu Bassano, hat sich bereits durch eine ganze Reihe Arbeiten über Lautentabulatur einen Namen gemacht; Riccardo Gandolfi, geboren 1839 in Voghera, selbst fleißiger Komponist von Opern und kirchlichen Vokalwerken, auch einigen Orchestersachen, schrieb wertvolles zur Geschichte der älteren Oper; Giovanni de Piccolellis schrieb eine an neuen Daten reiche Monographie über die Cremoneser Geigenbauer (I liutai antichi e moderni 1885); auch Conte L. Fr. Valdrighi, geboren 1837 zu Modena ist ein spezieller Kenner der Geschichte der Streichinstrumente (Ricerche sulla liuteria e violineria modenese 1878, Nomocheliurgographia antica e moderna 1884). Giovanni Tebaldini, geboren 1864 zu Brescia seit 1894 Kapellmeister am S. Antonio zu Padua, schrieb „L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova“ 1896 u. a., trat auch selbst als Komponist von Kirchen- und Orchesterwerken auf. Von italienischen musikalischen Feuilletonisten seien nur der Marchese Francesco d'Arcais (1830—90), der langjährige Musikreferent der „Opinione“ als Vertreter einer spezifisch italienisch-konservativen Richtung, und auf der anderen Seite Georges Frédéric Noufflard in Florenz (1846—97, Schriften über Berlioz und Wagner) und Conte Franchi-Verney in Turin (geb. 1848 in Turin), der Gemahl der Violinvirtuosin Teresina Tua, als fortschrittlich gesonnen hervorgehoben.

§ 7. Akustik und Musikästhetik.

Wenn es auch ausgeschlossen ist, daß wir an dieser Stelle eine Darstellung der Umwandlungen geben, welche sich auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Behandlung der Grundlagen der Musiktheorie im Laufe des 19. Jahrhunderts vollzogen haben, so müssen wir doch wenigstens zum Schluß diejenigen Männer namhaft machen, welche die Hauptrepräsentanten der verschiedenen Standpunkte gewesen sind. Die Rameausche Beziehung des Wesens der Konsonanz auf die akustischen Phänomen wurde, obgleich gewisse Probleme durch dieselbe nicht völlig gelöst schienen, doch überzeugt weitergegeben und fand durch Heinrich [von] Helmholtz (1821—94), ordentlichen Professor der Physiologie in Heidelberg, 1871 Professor der Physik in Berlin ihren weiteren Ausbau („Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik" 1863, 5. Aufl. 1896); doch traten die Mängel und Unzulänglichkeiten dieser Erklärungsweise bei Helmholtz nur schärfer und auffälliger hervor, weshalb dessen Ergebnisse sogleich durch Arthur von Oettingen in Dorpat (Harmoniesystem in dualer Entwickelung 1866) und Hermann Lotze in Göttingen („Geschichte der Aesthetik in Deutschland" 1868) stark angefochten wurden; ihnen schloß sich Hugo Riemann seit 1872 mit verschiedenen Schriften an. Da die Obertöne nur die Durkonsonanz erklären, so vermochte Helmholtz eine befriedigende Erklärung des Mollkonsonanz überhaupt nicht zu geben. Der altbekannte Dualismus der Harmonie (Zarlino, Rameau, Tartini, Hauptmann) erschien im Lichte von Helmholtz' System schlechterdings unbegreiflich, und dilettantische Versuche wie diejenigen von Otto Tiersch (1838—92 „System und Methode der Harmonielehre" 1868), Helmholtz und Hauptmann unter einen Hut zu bringen, führten zu keinem Resultate. K. v. Schafhäutl (1803 bis 1890), der auch Helmholtz' Erklärung der Klangfarben stark erschütterte*), Theodor Lipps u. a. gaben daher die Harmonie als Fundament der Musik mehr oder minder zu Gunsten der Melodie auf,

*) Allgemeine Musikalische Zeitung 1879.

da sie wie schon Vallotti und Abt Vogler in den höheren Obertönen sowohl die Dur- als Mollskala nachweisen zu können glaubten. Einen besseren Ausweg zeigte Karl Stumpf, geboren 21. April 1848 zu Wiesentheid (Unterfranken), seit 1893 ordentlicher Professor der Philosophie in Berlin, indem er die Begründung der Konsonanz durch die Phänomene ablehnte und in den Phänomenen vielmehr nur Belege allgemeinerer Thatsachen der Sinneswahrnehmung erblicken zu müssen glaubte („Tonpsychologie“ 1.—2. Bd. 1883 bis 1890, unbeendet; „Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, I. Konsonanz und Dissonanz“ 1898). Leider hat sich aber doch auch Stumpfs System bisher unfähig erwiesen, eine befriedigende Erklärung der Fundamente des musikalischen Hörens beizubringen. Es scheint, daß die Verlegung der wissenschaftlichen Begründung der Musiktheorie aus der Mathematik in die Physik und aus dieser in die Physiologie und schließlich die Psychologie noch immer nicht das Ende ihrer Vorwärtsbewegung auf rein geistiges Gebiet erreicht hat, sondern daß es ihrer gänzlichen Verlegung in das Gebiet der Aesthetik und Logik bedarf. Die praktische Unterrichtsmethode in der Musiktheorie hat im allgemeinen von diesen Kämpfen und Skrupeln keine Notiz genommen, sondern sich besonders in der Form, die ihr Gottfried Weber gegeben, weiter vererbt. Doch gewinnt die Umgestaltung derselben durch H. Riemann langsam an Boden. Die musikalische Aesthetik, der voraussichtlich die befriedigende wissenschaftliche Fundamentierung der Musiktheorie beschieden sein wird, steckt einstweilen noch zu sehr in den Kinderschuhen. Von allgemeinen Raisonnements, auf die doch auch noch A. Fr. J. Thibauts „Ueber Reinheit in der Tonkunst“ (1825) hinausläuft, ist die Musikästhetik zuerst durch Hanslicks „Vom Musikalisch Schönen“ (1854) zur Betrachtung der formalen Prinzipien angeregt worden, welche einen wesentlichen Faktor bei dem Zustandekommen ästhetischer Urteile bilden; zur völligen Widerlegung des Irrtums der Hanslickschen Darstellung, daß nur formale Prinzipien das Musikalisch-ästhetische bedingen, bedurfte es aber erst noch der Aufdeckung des Unterschiedes der direkten und der assoziativen Faktoren durch Hermann Lotze („Geschichte der Aesthetik in Deutschland“ 1868) und Theodor Fechner („Vorschule der Aesthetik“ 1876, 2 Bde.). Hugo Riemann machte den Versuch, auf der Basis dieser Unterscheidung

die Grundlinien einer künftigen Musikästhetik zu skizzieren („Die Elemente der musikalischen Aesthetik“ 1900). Noch ist aber auf diesen Gebieten sehr vieles durch den Kampf der Meinungen zu klären. Die bedeutendsten Arbeiten der letzten Jahrzehnte auf musikalisch-ästhetischem Gebiete sind die „Aesthetik der Tonkunst“ (1884) des hochgeschätzten Berliner Gesanglehrers und Musikkritikers Gustav Engel (1823—95, durchaus auf dem Boden der Helmholtzschen Theorie stehend), die historische Skizze „Musikästhetik von Kant bis auf die Gegenwart“ (1881) des gleichfalls in Berlin wirkenden Pianisten und Schriftstellers Heinrich Ehrlich (1822 bis 1899), das auf der Grundlage der Wagnerschen Kunstanschauungen aufgebaute Werkchen „Musik als Ausdruck“ (1885) des Grazer Dozenten für Musikwissenschaft Friedrich von Hausegger (1837 bis 1899; von demselben auch: „Richard Wagner und Schopenhauer“ 2. Aufl. 1892, „Vom Jenseits des Künstlers“ 1893 und „Die künstlerische Persönlichkeit“ 1897) und die Dissertation „Vom musikalisch Erhabenen“ (1887) von Arthur Seidl (geb. 1863 in München). Da eine erschöpfende Behandlung der musikalischen Aesthetik nur auf Grund einer wesentlichen Vertiefung der musikalischen Formenlehre möglich werden wird, deren Hauptfundamente, die Harmonik und die Rhythmik, zunächst noch schwankende sind, so zählen auch die auf Klärung der diesbezüglichen Probleme gerichteten Arbeiten von R. Westphal (S. 779), Mathis Lussy (Traité de l'expression musicale 1873) und Karl Fuchs (Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst 1870; Die Zukunft des musikalischen Vortrags 1884; Die Freiheit des musikalischen Vortrags 1885 u. a. m.) mit zu den wichtigen Vorarbeiten.

Eine größere Anzahl gelehrter Arbeiten von G. Engel, Shohé Tanaka, Karl Eitz hat auch die durch Helmholz stärker in Fluß gebrachte Bewegung zu Gunsten der Verdrängung der gleichschwebenden Temperatur durch Instrumente mit natürlich reiner Stimmung veranlaßt. In der Herstellung von Harmoniums mit Durchführung einer die reine Stimmung ergebenden, innerhalb der Oktave 53stufigen Temperatur hatte der Instrumentenbauer Georg Appun in Hanau (1816—85) eine besondere Routine. Die ungeheuren Komplikationen der Durchführung der an sich sehr einleuchtenden Neuerung werden aber voraussichtlich dieselbe dauernd der allgemeineren Verwirklichung fernhalten, da thatsächlich das menschliche Ohr sich mit der an-

nähernden Reinheit der zwölfstufig gleichschwebend temperierten Werte an Stelle der vollkommen reinen zufrieden gestellt erweist. Eine ernstliche Erschütterung unserer gegenwärtigen Musikpraxis ist daher sowenig von seiten dieser die Zahl der in Notenschrift und Spieltechnik zu unterscheidenden Werte außerordentlich mehrenden Bewegung, aber auf der andern Seite von der dieselben ein für allemal auf zwölf reduzierenden, die Unterschiede der Kreuz-Töne und Be-Töne verwischenden sogenannten chromatischen Bewegung (H. J. Vincent, Melchior E. Sachs u. a.) zu befürchten.

Orts- und Sachregister.

Aachen 212. 245. 425. 588.
Abonnementskonzerte 15 ff. 21 f. 25. 28 ff. 34 ff. 253 ff. 263 f. 271. 435. 469. 476. 477. 514. 541. 546. 587. 604. 605. 611. 616. 623. 626. 639. 640. 682 ff. 705 ff. 709 ff. 715 ff. 727 ff. 737.
Altona s. Hamburg.
Allgemeiner deutscher Musikverein 377. 410. 412 ff. 443 f. 481. 506 ff. 532.
Amerika 435. 538. 684. 727 ff.
Amsterdam 21. 709 ff.
Analyse, formale s. Phrasierung.
Anemochord 41.
Aesthetik, musikalische 102. 186 ff. 193. 275 ff. 363. 366 ff. 418 ff. 450. 491. 507. 521. 742 ff. 755 ff. 758 ff. 79.
Augsburg 175. 302. 595.

Bachkultus 42 ff. 47. 60.
Baden-Baden 375—380. 441. 621.
Ballade 118 f. 296. 298 f.
Ballenstedt 425.
Ballett 555 ff.
Baltimore 538. 676. 728.
Bamberg 20. 170.
Basel 434. 628 ff.
Bayreuth 304. 414. 433. 435 ff.
Belgien 216. 705 ff. 789 ff.
Berlin 17. 20. 23. 60. 62. 112 ff. 115 ff. 154. 170. 182. 210. 214. 220 f. 224. 230. 242. 248 ff. 254 f. 340. 354. 374. 379. 404. 434 f. 437 f. 443. 446. 467. 540. 555. 559 ff. 593. 612. 685. 686. 688. 759.
Bern 629 f.
Biebrich a. Rh. 481.
Birmingham 210. 584.
Böhmische Musiker 498.
Bologna 39. 221.
Bonn 18. 20. 48 ff. 594.
Boston 684. 686. 688. 727 f.
Bouffes parisiens 550 ff.
Braunschweig 20. 194. 212. 246. 374. 617.
Bremen 212. 519. 591 f. 612. 626. 686.
Breslau 20. 176. 374. 379. 476. 482. 568. 582. 585. 587. 592. 593. 600. 601. 686.
Brüssel 220. 221. 330. 392. 479.
Bückeburg 21. 688.
Buxtehude 215.

Cäcilienverein 230. 665.
Catches 37.
Chemnitz 212.
Chiroplast 224.
Chorgesang 17. 19. 26. 34. 36. 60. 134. 209 ff. 588.
Chorballade 262.
Christiania 541 ff.
Chromatik 192 f. 319.
Cimbalom 423.
Cincinnati 615.
Clubs, musikalische, in London 37.
Collegia musica 15 f. 19. 21. 214.
Concerto grossi 17.
Concerts spirituels 21. 23. 28 f.
Consorts 16. 36.
Czernowitz 580.

Dänemark s. Kopenhagen.
Danzig 215. 596. 612.
Darmstadt 178. 220. 247. 337. 357. 374. 595. 623. 685.
Davidsbündler 222. 230. 232.
Dessau 20. 208 ff. 212. 215. 221. 305. 598.
Detmold 748.
Dilettanten 214. 598.
Dirigieren 678 ff.
Donaueschingen 246.
Dresden 20. 22. 158. 170. 180 ff. 197 f. 204. 206. 210 f. 221. 244. 268. 290. 350. 374 f. 391 f. 442. 465 ff. 476. 515. 588. 591. 606 ff.
Dumka 533.
Durchbrochene Arbeit 431. 746.
Düsseldorf 212. 253. 267. 268. 290. 291. 447. 519. 577.

Eisenach 590.
Elberfeld-Barmen 212. 618. 627.
Englische Oper 38. 332 ff.
— Musik 37. 269 f. 718 ff. 792 ff.
Erfurt 598.
Erweiterung der Formen 67 f. 99. 746.
Eßlingen 216.
Etüdenkomponisten (für Klavier) 308 ff.
Euterpekonzerte in Leipzig 687.
Euphon (Chladnis) 41.
Exotismus in der Musik 378.

Finnland 546.
Florenz 443.
Formaler Aufbau s. Phrasierung.
Formfeindlichkeit der Programmmusik 363 ff. 369. 432. 758.
Frankfurt a. M. 18 f. 20. 197. 211. 224. 245. 379. 429. 435. 587. 619 f. 686.
Frankfurt a. O. 215. 600. 619. 623.
Französische Oper 22. 31. 46. 141 ff. 156. 322 ff. 526. 691 ff.
Freiberg i. S. 174.
Furiant 533.
Fürstenhöfe, weltliche und geistliche, Musikpflege 16. 18 f. 21. 22. 55.

Ganztonige Tonleiter 420.
Geistliche Oper 519 f.
Genf 603.
Gesanglehre 669 ff.
Geschichtsforschung, musikalische 35. 39 ff. 47. 228 ff. 762 ff.
Gewandhauskonzerte 21. 253 ff. 267. 271. 586 ff. 743.
Glasgow 687.
Glasharmonika 41.
Glee 37.
Gloucester 210.
Gotha 20 f. 195 f. 617.
Göttingen 40.
Graz 684.
Griechische Musik 229. 779.
Griechische Kirchenmusik 502.
Guide-main 224.

Guitarre 370. 387.
Gürzenichkonzerte 268. 588.
Güstrow 212.

Haag 220. 709 ff.
Halberstadt 212. 226.
Halle a. S. 212. 297 f. 304. 593.
Hamburg und Altona 20. 212. 215. 374. 404. 435 f. 467. 591 595. 601. 613 ff.
Händelkultus 47. 60.
Hannover 20. 350. 374. 434. 443.
Harmonium 656. 673.
Hausmusik 16. 673.
Heidelberg 623.
Heilbronn 216.
Helmstedt 212.
Helsingfors 546.
Hereford 210.
Historische Studien s. Geschichtliche Forschung.
Historische Konzerte 35. 36. 633. 766.
Holland s. Niederlande.

Jever 212.
Innsbruck 212. 637.
Instrumentalmusik, Anfänge 11. 36.
Instrumente, neue 41. 82. 443.
Instrumentation 13. 336. 359 ff. 431.
Interpretation 68. 236. 383. 438.
Irische Musik 497. 723.
Italienische Musikforschung 795 f.
Italienische Oper 8. 17. 20. 22. 33. 39 f. 47. 163 ff. 328 ff. 339. 467. 526. 731 ff.

Kammermusik 16. 23. 25. 36. 38. 59. 65. 214. 400. 547. 698. 713. 723. 725.
Kantoreien 17.
Kapellmeistermusik 222. 241. 550. 679.
Karlshohenschule 23.
Karlsruhe 246. 425. 479. 482. 622. 688.
Kassel 20. 114. 198 ff. 212 bis 264. 267.
Kindheitsstadium der modernen Musik 10 ff. 106. 111.
Kirchenmusik 17. 87. 231. 413. 664 ff.
Klangfarbencharakteristik 139. 359 ff. 431.
Klarinette 14.
Klavierbau 672.
Klavierminiaturen 135. 259. 274. 277. 294. 302. 303. 317. 525. 613 f. 621. 643.
Klaviervirtuosen 14. 61. 63. 235 ff. 303 ff. 382 ff. 433 ff. 438 ff. 446 ff. 672.
Kleinbildnerei in großen Formen 136. 258 ff. 289. 294 f. 525. 643.
Köln 212. 216. 220. 267 f. 568. 585. 588. 599. 617 f.
Kolorismus s. Klangfarbencharakteristik.
Komische Oper, Wesen 47. 150. 156. 324 f.
Kompositionslehre 227.
Königsberg 20. 215. 459. 600.
Konservatorien 29. 31. 219 ff. 226. 255. 403. 412. 434. 437. 439. 443. 446 447. 458. 484. 514. 535. 537. 539. 540. 546. 560 ff. 577. 579. 580. 581. 587. 593. 616. 619. 632. 635. 637. 639. 659. 667. 706 ff. 709 ff. 718 ff. 727 ff. 740 f.
Konzertführer (Programmanalysen) 108.
Konzertwesen, älteres 15 ff. 469.
Kopenhagen 270 ff. 535 ff. 542. 585.
Künstlerkonzert (Professional Concerts) 34. 243.

Land, J. P. N. 791.
Landschafterei, musikalische 401.
Lauchstädt 458.
Lautenmusik 678.
Leipzig 17. 21. 170. 210 f. 215. 221. 241. 255. 259. 264. 279. 316. 353. 374 f. 379. 403. 443. 445. 446. 455. 468. 481. 514. 542. 565. 571. 585 f. 593. 596. 602 ff. 615. 686.
Leipziger Schule 263. 304. 467.
Leitmotive 191. 365.
Liebhaberkonzerte 17. 22. 25. 28 f.
Liederspiele 114 f.
Liedertafeln s. Männergesang.
Liedkomposition 17. 106 ff. 286 f. 303. 406. 520. 525. 534. 578. 610. 613. 614. 221 f. 624. 641 f. 752.
Lille 374.
Liverpool 568.
Logenkonzerte 410.
London 16. 21. 33 ff. 84. 184. 210. 220. 224. 269. 309. 332 ff. 374. 404. 446. 477. 487. 534 f. 554 615. 718 ff.
Löwenberg 595. 596.
Lucca 329.
Lübeck 599.
Ludwigslust 20.
Luzern 479.
Lyon 374.

Madrigal 37.
Magdeburg 20. 212. 215. 458. 616 f.
Mailand 220. 345. 555.
Mainz 18. 592. 621. 687.
Männergesang 134. 180. 205. 214 ff. 224. 449. 629. 659.
Mannheim 20. 22. 49. 244. 266. 390. 568. 622. 688.
Marseille 374.
Massenbildung, musikalische 222.
Meiningen 435. 441. 613. 686. 687. 752. 754.
Meloplast 223;
Memel 461.
Minnesänger 282.
Mitau 461.
Moderner Stil 12 ff.
Modulationsordnung 11. 67 f.
Monodischer Stil 10. 11. 31.
Moskau 374 f. 446—512. 514.
München 20. 22. 173 f. 220. 243 f. 245. 390. 434. 439. 441 f. 445 458. 483 ff. 587. 588 f. 625 ff. 685. 688.
Münster 20. 588. 596.
Musikdiktat 224.
Musikdrama 450 ff. 488 ff. 550.
Musikfeste 37. 196. 198. 204. 209 ff. 213. 410. 412 ff. 427. 477. 486. 580. 716 ff.
Musikvereine 209. 271. 514. 530. 537. 541. 544. 546. 568. 587. 614. 615. 616. 632. 637. 639. 705 ff. 709 ff. 713 ff. 727 ff.
Musikschulen s. Konservatorien.
Musikverlag 21. 42.
Musikzeitungen 15. 21. 40. 226. 281. 400. 404. 410. 411. 426. 428. 441. 443. 472. 495. 506. 509. 514. 564. 579. 584. 602. 606. 617. 629. 630. 650. 664. 667. 726. 765. 767. 769. 773. 780. 785. 788.
Mystische, das, und die Kunst 399.
Mythus 343. 478. 488.

Naivetät, Rückkehr zur 12. 46. 58. 293. 493. 742 ff.
Nationale Strömungen 270. 318. 320. 427. 497 ff. 517 ff. 526 ff. 706. 708.
Neapel 220 f. 328 ff. 330. 732 ff.
Neudeutsche Schule 304. 408 ff. 425 ff. 615.
Neumenforschung 232. 773. 786.
Neustrelitz 598. 601.
New York 535. 676. 684. 686. 688. 728 ff.
Niederlande 8. 213. 216. 231. 708 ff. 791.
Nienburg 215. 624.
Nordhausen 212.
Nordische Komponisten 535 ff.
Norwegen 541 ff.

Objektives und subjektives Klavierspiel 437. 516.
Odenkomposition 108 f.
Oldenburg 212. 572.
Olmütz 530.
Oper 17. 46 f. 146 f. 150 f. 165 ff. 322 ff. 449 ff. 499 ff. 503 ff. 527 ff. 535 ff. 642 ff. 691 ff. 705 ff. 714 ff. 732 ff. 740 f.
Operette, Pariser 550 ff.
— Wiener 353 f.
Oratorienaufführungen 17. 29. 33. 60 f. 73. 75. 210 f. 713 ff.
Oratorienkomposition 213. 261 ff. 268 f. 271. 591. 713 ff.
Orchester 16. 18 f. 20 ff. 25. 28 ff. 34. 36 f. 40. 221.
Orchestermusik 12. 16.
Orchestrion 41. 82. 656.
Orgelbau 653 ff.
Orgelmusik 561. 653 ff.
Orientalische Musik 378.
Orphéons 224. 361.
Orthographie, musikalische 319.
Ouvertüre, französische 12. 16.

Padua 40. 221.
Palermo 487.

Palestrinastil 8. 281.
Panharmonium 82.
Paris 16. 21. 27 ff. 141 ff. 221. 223 f. 238. 242. 302. 312. 315. 322 ff. 329. 331. 339 ff. 356. 362 f. 370 ff. 377 ff. 400. 462 ff. 475. 479 f. 550 ff. 555. 682 f. 691 ff.
Partitions de piano 398. 408.
Pausenwirkungen 69 ff. 320.
Penzing (Wien) 482.
Personifikation durch Motive 368.
Pest 300. 374. 403. 412. 482. 500 f. 635. 639. 685. 686.
Peterhof (Petersburg) 514.
Petersburg 156. 195. 310. 374 f. 435. 481. 508 ff. 518 ff. 524 ff. 555. 626.
Phantasieleben des Künstlers 9. 101.
Philadelphia 615.
Phrasierung 68. 94 ff. 102. 275. 483.
Piano recitals 408.
Pianofortebau 14. 259.
Plochingen 216.
Polnische Musik 318. 320. 499 f. 545.
Populärkonzerte 86. 683.
Portugal 741.
Potsdam 212. 215.
Prag 20. 179 ff. 201. 300. 374. 390. 481 f. 519. 527 ff. 529 ff. 532 ff. 635.
Privatkapellen 19.
Programmmusik 82. 202. 409 ff. 430. 432. 450. 534. 543. 758 ff.
Psychologische u. architektonische Form 442.
Pyrophon 362.

Quartettgenossenschaften (Kammermusik) 25. 59. 65. 127. 390. 565. 579. 580. 618. 620. 627. 637.
Quedlinburg 212.

Rezitation, fortschreitende Entwickelung 147.
Regensburg 20. 230.
Reine Stimmung 800.
Reiner Satz 578.
Reisende Orchester 687.
Reproduktion und Produktion 438.
Reutlingen 216.
Riga 20. 212. 352. 374. 460. 467.
Rom 221. 371. 412.
Romantik 138. 165 ff. 286. 339 ff. 342 ff. 348 ff. 359 ff. 379. 399. 489. 645. 691.
Rostock 617.
Rotterdam 528. 564. 569. 709 ff.
Rudolstadt 21. 458. 601.
Russische Musik 502 ff.

Saarbrücken 18.
Salonmusik 222. 308 ff. 318. 398. 429. 550.
Salzburg 173.
Saint Simonismus 378. 397.
St. Gallen 476. 599.
Schottische Musik 497.
Schwäbisch Hall 212.
Schweden 540.
Schweiz 15. 211. 216. 223. 628 ff.
Schwerin 476. 607.
Singakademien 17. 19. 21. 60. 63. 209 ff. 593. 606. 616. 672. 684.
Singspiele, nationale 20. 22. 47. 107. 134. 142 f. 166. 332 ff. 499 f. 526 ff. 532. 635.
Sinngliederung s. Phrasierung.
Skandinavische Musik 270 ff. 497. 535 ff.
Slavische Musik 318. 320. 502 ff. 526 ff.
Sonatenkomposition im 17. Jahrhundert 11. 12.
Sondershausen 40. 410. 568. 598. 687.
Spanische Musik 504. 545 f. 740 f. 794.
Städte, größere, als Musikcentren 18.
Stettin 211. 297. 441. 599.
Stockholm 540 f.
Straßburg 212. 361. 599.
Strenger Stil 573. 589.
Stuttgart 23. 120. 177. 216. 428. 446 f. 482. 598. 599. 623.
Subjektives und objektives Hören 367.

Taktstock 182. 680.
Tänze, Wiener 238 ff.
Tanztypen als Schemata musikalischer Formgebung 11.
Technik im Dienste wahrer Kunst 92.
Thema, das moderne 12.
Thema, schon figurativ verkleidet (Beethoven) 68.
Theorie der Musik 40 ff. 225 ff. 797 f.
Tonhöhenlagecharakteristik 360 f.
Tonkünstlerversammlungen 412. 426.
Tonmalerei 363 ff. 758 f.
Triebschen (Luzern) 483.
Trier 18.
Tschechische Musik 526 ff.
Tübingen 216. 624.
Turin 221.

Uebermäßige Dreiklangsfolge 420 f.
Ulm 216.
Ungarische Musik 125. 300. 421 ff. 432. 500 f. 545 f.
Unterrichtsreformen 223 ff.

Variationenkunst 58. 68. 94. 317 ff. 751.
Venedig 221. 241. 479. 481. 488.
Verbindung der Künste 449. 511.
Viola alta 621.
Viola d'amour 362.
Violinistenschulen 199. 387 ff.
Violoncellvirtuosen 391 ff.
Violotta 448.
Virginalmusik (England) 36. 673. 793.
Virtuose Litteratur 309. 318.
Virtuosentum, reisendes 14. 18. 26. 235 ff. 382 ff. 388 f. 435. 437. 514.
Volkslied 109. 497 ff. 782.

Wahnfried (Bayreuth) 486.
Walisische Musik 497. 718.
Wandernote 223.
Warschau 170. 314. 499.
Weida 215.
Weimar 20. 268. 374 f. 405. 407 ff. 426. 434. 437. 439. 443. 445. 447. 474. 476. 513. 519. 565. 593. 617.
Weitgriffige Klaviertechnik 319.
Wien 19. 20. 21. 24 ff. 54 ff. 122 ff. 161. 169. 175 f. 183. 196 f. 211. 213 f. 221. 239 ff. 245. 285. 302. 315. 351. 354. 356. 374 f. 379. 386. 390. 392. 394. 403. 437. 439. 456. 480. 481. 513. 553 f. 595. 631 ff. 686. 749 ff.
Wiesbaden 429. 476. 593. 611. 620. f. 684. 686.
Winterthur 613.
Worcester 210. 585.
Würzburg 216. 441. 457. 613. 621.

Xänorphika (Röllig) 41.

Zauberoper 22. 47. 134. 138. 143. 167.
Zerbst 212.
Ziffernnotierung 223.
Zürich 18. 475 ff. 613. 628 ff.
Zweibrücken 18.
Zwölfhalbtonsystem 800.

Personalregister.

Abeille, L. 28. 884.
Abel, K. Fr. 84.
— Ludwig 484. 625.
Abert, Joseph 598.
Abt, Franz 218. 245. 476.
Adam, Louis 80. 812. 827.
— Adolphe 143. 148. 327. 856.
Adler, Guido 769. 772.
Afzelius, A. A. 497.
Agnelli, Salv. 788.
Agoult, Komtesse M. d' 400 f. 406. 425.
Agricola, J. Fr. 118.
Ahles, Regina 358.
Ahna, Heinrich de (1835—92) 565.
— Pauline de 760.
Alard, Delphin 889.
Albeniz, P. 741.
— Don Isaac 741.
Albert, Eugène d' 652. 676.
Albrechtsberger J. G. 26 f. 851.
Alessandri, Fel. 28. 118.
Alfieri, P. Abbate 231. 795.
Alkan, Ch. H. V. Morhange (1813 bis 1888), Klavierprofessor am Pariser Konservatorium (Etuden u. a.) fehlt S. 221 Z. 21.
Allihn, Max 666.
Amadée, Th. Graf 849.
Ambros, A. W. 282. 807. 770.
Amenda, Karl 78.
Amore, A. 289.
Anacker, A. F. 800. 448.
Anders, G. E. 468. 511.
Andersen, Joachim 639.
André, Joh. 119 f. 169. 619.
— Anton 619.
Anschütz, Karl 728.
Antoniotti, G. 14.
Apel, G. Th. 455. 459.
Apolloni, Gius. 788.
Appun, Georg 800.
Araja, Francesco 502.
Arcais, Marchese Fr. d' 797.
Arditi, L. 788.
Arensky, Anton 510.
Argine, Const. dall' 785.
Armbrust, Karl 659.
Armes, Ph. 717.
Arne, Th. A. 87.
Arne, Michael 882.
Arneiro, Vicomte F. B. 741.
Arnold, Sam. 87 f. 42. 882.
— Fr. W. 767.
— Yourij v. 511.
— Karl 241. 588.
Arriaga y Balzola, Ant. 740.
Arrieta, Don J. E. 741.
Asantschewsky, Mich. v. 511.
Ascher, J. 818.
Ashton, Algernon 725.
Aspa, Mario 782.
Aßmayer, Ign. 213. 245.
Attenhofer 629.
Attwood, Thomas (1765—1838) 718.
Attrup, Karl 540.
Auber, D. Fr. E. 148. 157. 221. 322 ff. 828. 856.
Aubran, Edmond 558.
Auer, Leopold 890.
Auspitz-Kolor, Augusta 675.
Auteri-Manzocchi, Salv. 785.
Avenarius, Ed. 463 f.

Bach J. S. 9. 18. 14. 16. 28. 88. 42 ff. 71. 88. 92. 98. 99. 106. 107. 110. 198. 202. 289. 251. 808 f. 881. 416. 488. 657. 664.
— K. Ph. E. 12. 48. 56. 185.
— J. Chr. 12. 88. 84. 85 f.
— Aug. Wilh. 214. 560 f.
— Otto 426. 685.
Bache, Fr. Edw. 719.
— Walter 719.
Bachrich, Sig. 687.
Backer-Groendahl, Agathe 545.
Badia, L. 788.
Bagge, Selmar 628.
Baillot, F. 80. 221. 888.
Baini, Abbate Gius. 666. 764.
Bajetti 788.
Bakunin, Mich. 474.
Balestrocchi 844.
Balakireff, M. 506. 507.
Balbi, Melch. 782.
Balfe, M. W. 888.
Balzac, H. de 802.
Banck, K. 281. 472.
Banister, J. 34.
Bantock, Gr. 725.
Barbaja, Direktor 160. 851.
Barbedette, H. 802.
Barbieri, Fr. Ed. 252.
Barbieri, F. E. di 688.
— Franc. As. 741.
Barblan, O. 663.
Bargheer, Karl (geb. 1831), Schüler Spohrs, Hofkapellmeister in Detmold 1863—76, dann Konzertmeister in Hamburg, fehlt S. 98 u. 618.
Bargiel, W. 285. 564.
Barker, Ch. Sp. 655.
Bärmann, H. J. 178.
Barnby, J. 717.
Barnett, J. 888.
— J. Fr. 716.
Barrett, W. Al. 888. 718.
Bartay, Andreas 500.
Bartel, August 721.
Barth, Richard 616.
Bartweiß, Rich. 660.
Baselt, Fritz 620.
Basili, Fr. 504. 666.
Bassermann, H. 690.
Battaille, Ch. Am. 671.
Battanchon, F. 892.
Batta, Al. 892.
Battiste, Vinc. 788.
Bauernfeld 125.
Baumfelder, Fr. 608.
Baumgart, Fr. 598.
Baumgartner, Wilh. 477.
Bäumker, Wilh. 769. 770. 774.
Baußnern, W. v. 612.
Bayer, Jos. 555.
Bazin, François 691.
Bazzini, Ant. 888. 565. 735.
Beaulieu, M. D.
Bechstein, Karl 674.
Becker, K. Ferd. 281. 255. 800. 618. 764.
— Valentin Ed. 218.
— Albert 218. 548. 567.
— Jean 620.
— Reinhold 610. 650.
— Hugo 620.
Beer, Anton 653.

Beer, Max Joseph 638.
— Michael 340.
Beethoven, L. v. 14. 25. 27. 33. 53. 48 ff. 106. 114. 121. 122. 135. 144. 165. 147. 200. 202. 213. 238. 239. 242. 273. 308. 316. 319. 348. 359. 395f. 402. 409. 416. 431. 449. 455. 458. 708.
— Familie 48. 53. 78. 84.
Behm, Ed. 584.
Beliczay, J. v. 635.
Bellaigue, Cam. 789.
Bellermann, Fr. 229. 561.
— H. 230. 561 f. 574.
Belleville-Oury, E. v. 675.
Bellini, Vinc. 328. 329. 402. 458. 461.
Benazet, Kurdirektor 375. 444.
Benda, Georg 143. 168. 390. 498.
— Franz 390. 498.
Bendel, F. 292.
Bendix, Victor 539.
Bendl, Karl 528.
Benedict, J. (Sir) 334.
Bennett, St. 269 f. 293. 716.
— G. J. 725.
Benndorf, K. 769.
Benoist, Fr. 380. 691.
Benoit, Peter 706.
Berger, Ludwig 205. 215. 249. 310. 568.
— Wilhelm 588.
Berggreen, A. P. 536.
Bergmann, Karl 684. 727. 728.
Beriot, Ch. Aug. de 221. 235. 389.
Berlijn, Ant. 709.
Berlioz, H. 32. 152. 257. 262 f. 268. 302. 336. 361 f. 370 ff. 378. 380. 396 f. 400. 405. 406. 409. 414 ff. 417. 420. 426. 432. 437. 444. 450. 463. 467. 477. 479. 504. 517. 523. 538. 544. 548. 680.
Bernard, Dan. 377.
— Emile 701.
Berneker, K. 600.
Berner, Fr. W. 176. 657.
Bernicat, F. 553.
Bernsdorf, Ed. 605.
Bernuth, J. v. 587. 616.
Bertals, A. 796.
Berteau 14.
Bertelmann, J. G. 708.
Berthold, Theod. 604.
Bertini, H. 311.
Berton, H. M. 30. 157. 158. 361.
Berwald, J. Fr. 540.
— Fr. 540.
Berwin, Adolf (1847 bis 29. Aug. 1900) war Oberbibliothekar der Cäcilienakademie in Rom.
Best, W. Th. 662.
Beständig, Otto 614.
Bethmann, Direktor 458 f.
Betz, Franz 485 f.
Beyer, Ferd. 313.
Bezecny, E. 772.
Bial, Rud. 582. 728.
Bianchi, Antonia 386.
Biber, Fr. v. 266.
Bibl, Rud. 635. 660.
Bigot, M. 77.
Billroth, Th. 750.
Bird, A. 780.
Bischoff, G. Fr., Kantor 196. 212.
— K. J. 600.
— Hans 582.
— Ludwig Fr. Chr. 410.
Bishop, H. R. 169. 333.
Bitter, K. H. 299. 770.
Bizet, Georges 695.
Blahetka, Leopoldine 675.
Blanc, Ad. 701.
Blaramberg, Paul 509.
Blaßmann, Ad. 587. 598. 607.
Blaze de Bury, H. 341.
Blockx, Jan 706.
Blodek, Wilh. 528. 531.
Blumenthal, Paul 600.
Blumner, Sigismund 63. 566.
Blüthner, Julius 674.
Boccherini, L. (1743—1805) 23. 33.
Bocklet, K. M. v. 127. 311.
Böckeler, H. 774.
Boekelmann, Bern. 711. 728.
Böckh, Aug. 229.
Bödecker, Louis 601.
Boellmann, Léon 663.
Bohlmann, G., K. 539.
Böhm, Joseph 127. 221. 386. 390. 565.
Böhme, Fr. M. 782 f.
Bohn, Peter 774.
— Emil 776.
Böhner, Louis 594.
Bohrer, Anton 390.
— Max (Cellist in Stuttgart, 1785—1867) 392.
Boisdeffre, R. de 701.
Boie, J. 198.
Boieldieu, Fr. A. 148. 153. 155 ff. 323 f. 328. 332. 356. 508.
Boise, O. B. 729.
Boito, Arrigo 736.
Bolck, Oskar 603.
Bolte, J. 769.
Bolla, Frl. 62.
Bomtempo, J. D. 741.
Bondini, Direktor 28.
Booth, Rob. 725.
Bordes, Ch. 788.
Bordogni, M. 670.
Borodin, Alexander 506 f.
Bortnianski, Dimitri 503.
Bossi, E. 738.
Boßler (Mus.-Korresp.) 51.
Bott, J. 198.
Bottée de Toulmon 148.
Bottesini, G. 72.
Boyce, W. 37.
Bradsky, Th. 529 f.
Braga, Gaet. 784.
Brahms, Johannes 292. 431. 456. 522. 532 f. 549. 568. 742 ff. 767. 771.
Brambach, Josef 594.
— Wilhelm 769. 781.
Brancaccio, Ant. 783.
Brandes, Friedrich 612.
Brandt, Marianne 487.
— G. Fr. 179.
— Karoline 179 ff.
Brassin, Louis 677.
Braun, Baron 79.
Bree, J. B. van 709.
Breidenstein, Karl 405. 567.
Breitkopf u. Härtel 21.
Brendel, Fr. 410. 411. 426. 441. 443. 603.
Brenet, M. 28. 587.
Breslaur, Emil 576. 579.
Breton y Hernandez 7. 741.
Breuning, Familie 53. 60. 90. 104.
Breunung, Ferd. 568.
Bréville, P. de 704.
Bridge, Sir J. Fr. 720.
Bright, Dora 676.
Brink, J. ten 711.
Bristow, G. 728.
Britton, John 34.
Broadwood, J. 14.
Broche (Organist) 155.
Bronsart H. v. 409. 411. 435. 443.
— Ingeborg v. 443.
Brosig, Moritz 592. 610.
Brown, Bord. 725.
— J. D. 726.
Browne, Graf 77.
Bruch, Max 567.
Brückler, Hugo 610.
Bruckner, Anton 491. 755 ff.
Brühl, Graf (Intendant) 89.
Brüll, Ignaz 647.
Bruneau, Alfr. 698.
Brunner, Fr. 757.
Brunswick, Graf 77.
Bryceson (Orgelbauer) 656.
Buchmayer, (Richard 612.
Buchholz (Orgelbauer) 656.
Büchner, Emil 598.
Buck, Dudley 729.
Buckow (Orgelbauer) 656.
Bülow, H. v. 102. 400. 409. 411. 415 f. 423. 426. 428. 431. 433 ff. 440. 476. 484. 487. 500. 5 5. 516. 532. 538. 545. 588.
— Ed. v. 433.
Bulthaupt, H. 299.
Bull, Ole B. 235. 238. 390. 461. 544.
Bungert, Aug. 649.
Buonamici, Gius. 787.
Burbure, L. (de Wesenbeeck) 789.
Bürgel, Konst. 578.
Bürger, Gottfr. 109. 119.
Burgmüller, Norbert 198.
Burkhardt, C. A. H. 115.
Burmeister, Richard 676.
Burney, Ch. (1726—1814) 40.
Busoni, F. B. 424. 477.
Busschop, J. 705.
Bußler, Ludwig (1838—1900), angesehener Lehrer der Musiktheorie in Berlin, Verfasser verbreiteter Lehrbücher, fehlt S. 579.
Bußmeyer, Hugo 627.
Buzzola, Ant. 733.

Cabo, Fr. J. 740.
Caccini, G. 451.
Caffi, Fr. 764.
Cagnoni, Ant. 784.

Cahen, Albert 697.
Calcott, J. W. 87. 718.
Caldicott, A. J. 719.
Calegori, Ant. 221.
Campenhout 705.
Camps y Soler, O. 741.
Canal, Pietro 795.
Cannabich, Chr. 22. 51. 266.
— Karl (Vetter [!] d. v.) 22.
Capocci, J. F. 662.
Carafa [de Colombrano], M. (1787—1872) 148.
Carnicer, Don R. 740.
Carrenno Teresa 675.
Castelli, Jgn. Fr. 176.
Castillon, Alexis de 701.
Catel, Ch. S. 30.
Catelani, Angelo 795.
Catrufo, G. 782.
Cavalli, Fr. 241.
— Ercole 347.
Cavaillé-Coll, Aristide 656.
Cavos, Catterino 156. 502 f.
Cellier, Alfr. 554.
Cervetto, G. 14. 38.
Cerrito, Franz 555.
Cesi, Benj. 787.
Cesti, M. A. 241.
Chabrier, Em. 696.
Chadwick, G. 780.
Chamberlain, H. St. 469. 488. 495. 779.
Chaminade, C. 704.
Chappell, W. 792.
Charpentier, G. 704.
Chaumet, W. 697.
Chausson, Ern. 708.
Chauwet, Ch. Al. 662.
Chélard, Hipp. 409.
Chéri, V. 556.
Cherubini, Luigi 30. 32. 39. 74. 76. 89. 143. 144 ff. 148 f. 153. 157. 165. 221. 268. 323. 326. 378. 395.
Chevé, E. 223.
Chevillard, P. A. Fr. 683.
Chézy, H. v. 124. 183. 191.
Chiaromonte 782.
Chickering & Sons 674.
Chilesotti, Oscar 796.
Chiostri, Enrico 620.
Chipp, Edm. Th. 715.
Chladni, Ernst (1756—1827) 41.
Chopin, Frederic 193. 235. 237. 268. 272. 290. 283. 293. 302. 310. 313 ff. 329. 397. 406. 417. 499. 513. 516.
Choron, Al. 220. 764.
Chouquet, Ad. G. 785.
Chrysander, Friedrich 266. 308. 672. 767. 769.
Chwatal, Fr. X. (1808—79) fehlt S. 318.
Cimarosa, Dom. 39. 146. 156. 502.
Class, Paul 787 f.
Clarke, James H. Smee 717.
Clasing, J. H. 214.
Clauß-Szarvady, Wilhelmine 675.
Clave, J. A. 794.
Clay, Frederic 554.
Clément, Felix 785.
Clementi, Muzio 14. 38. 39. 68. 92. 239. 309. 488 f.
Coccia, Carlo 782.
Cocchi, G. 34.
Coccon, N. 788.
Cocquard, A. 881.
Coenen, Meinardus 710.
— Franz 710.
Cohen, J. 700.
Colbrand, Jsabella 161.
Colonna, Ed. 683.
Combarieu, Jules 786.
Comettant, O. 788.
Commer, Fr. 280. 560. 621. 765.
Concone, G. 670.
Conestabile, G. C. 887.
Coninck, J. F. de 705.
Conradi, J. G. 541.
Consolo, Federico 786.
Conti, Carlo 782.
Coppola, P. A. 782.
Coquard, Arthur 698.
Corbella, G. 782.
Corder, Frederick 724.
Corelli, Arcangelo 35 f. 106.
Corfe, Arthur Thomas 714.
Cornelius, Peter 409. 411. 426. 439 f. 481. 484.
— Peter (Maler) 489.
Cornelys, Mrs. 34.
Coronaro, Gust. 787.
Cossel, O. 747.
Coßmann, Bernh. 392.
Costa, G. 385.
— Michele 242.
Couperin, Fr. 277.
Coussemaker, Ed. de 284. 790.
Coutagne, Henry 787 f.
Cowen, Fred. Hymen 723.
Cramer, K. Fr. 49. 109.
— W. 34. 309.
— J. B. 34. 38. 61. 63. 77. 309.
Creser, W. 719.
Crotch, W. 31. 718.
Crowest, F. J. 347. 793.
Cui, Cäsar 505. 506 f.
Culwick, J. 719.
Cummings, W. H. 793.
Cursch-Bühren, Th. 604.
Curschmann, K. Fr. (in Berlin) 247.
Curti, Franz 647.
Curwen, J. 224.
Curzon, H. de 789.
Cusins, W. 716.
Czarth, Georg 498.
Czartoryska, Fürstin 317.
Czerny, K. 77. 311 f. 394.
Czibulka, Alph. 554.
Dalayrac, Nic. (d'Alayrac 158).
Damrosch, L. 426. 685 f.
— W. 684.
Dancla, Ch. 389.
— L. 389.
Danjou, F. 785.
Dannreuther, Edw. 719.
Danzi, Franz (1763—1826) 178.
Dargomyzski, Alexander 505 f. 507.
Daublaine et Callinet 656.
Dautrevaux (Hornist) 178.
Davenport, Fr. W. 719.
Davey, H. 793.
David, Felicien 377. 380. 397.
— Ferd. 105. 138. 198. 221. 252. 266. 293. 440.
— Sam. 700.
Davison, Fred. 675.
Davy, John 332.
Dawidoff, Karl 392. 515.
Dayas, Will. 660.
Debussy, Ch. 704.
Dechevrens, P. Ant. 786.
Degele, Eugen 488.
Dehaan, Willem 623. 646.
Dehn, Siegfried 221. 225 f. 230. 423. 439. 443. 504 f. 513. 560 f. 562. 570. 587. 597. 600.
Deiters, Hermann 104. 207. 748. 753. 769. 776.
Delbevez, Ernest 389. 682.
Delibes, Léo 555. 695.
Dellinger, R. 554.
Demunck, Fr. 392.
— E. 392.
Deppe, Ludwig 580.
Deprosse, Ant. 625.
Descartes, René 44.
Dessauer, Jos. 631.
Dessoff, Otto 571. 638.
Destranges, E. 347. 381.
Deswert, J. 646.
Devasini, Gius. 788.
Devrient, Ed. 249 ff. 255. 264.
Diemer, Louis 676.
Dieter, Chr. L. 23. 169.
Dietrich, Albert 572 f. 753.
Dietsch, Pierre 464. 699.
Dietz, Max, 32.
Dittersdorf,*) K. Ditters v. 27. 35. 143. 156. 168.
Döbber, Jos. 648.
Döbbelin (Direktor) 20. 23.
Dobbler (Direktor) 20.
Dobrzynski, J. F. 499.
Döhler, Th. 235. 311.
Doles, J. Fr. 13.
Dominiceti, Cesare 733.
Dommer, A. v. 775.
Donizetti**), Gaet. 328. 330 ff. 402.
Dont, Jakob 390.
Doppler, Franz 500.
— Karl 500.
Doret, Gustave 704.
Dörffel, Alfr. 426. 783.
Döring, Heinr. 607.
— Gottfr. 783.
Dorn, H. 90. 243. 280. 454. 460. 461. 467.
— Otto 577.
--- Alexander 577.
Doß, A. v. 668.
Dotzauer, Fr. 392.

*) Vergl. auch die soeben erschienenen „Dittersdorfianer“ von Karl Krebs (1900).
**) Ueber Donizettis Leben schrieben: Ad. Adam (Derniers souvenirs 1859), F. Cicconetti (1864), V. E. Clemente (1896) u. a.

Dragonetti, Dom. 88. 82.
Dräseke, Felix 411. 426. 441 ff. 484.
Drechsler, Karl 392.
Dreves, P. G. M. 770. 774.
Dreyschock, Alex 285. 311. 437. 588.
Drieberg, Fr. v. 229.
Drobisch, M. W. 595.
— K. L. 595.
Dubois, Th. 695.
Ducrocquet & Cie. 656.
Ducré, P. (Berlioz) 375.
Dufour (Violinist) 194.
Dumas, Alex. fils 343.
Duncan, W. 725.
Duponchel (Direktor) 462.
Duport, P. 221.
— Louis 28. 62. 72. 118. 391.
Duprez, G. L. 671.
Dupuis, Sylvain 708.
Düringer, Ph. 355.
Dusch, Al. v. 178 f.
Dussek, J. L. 38. 498.
— Franz 498.
Duvernoy, B. A. 697.
Dwight, J. 726.
Dworschak [Dvorak], A. 436. 531 ff. 750.

Eberl, Anton 27.
Eberwein, . . . 488.
Eck, J. Fr. 22. 195.
— Franz 22. 195.
Eckert, Karl 598.
— J. 264.
Eddy, Cl. 730.
Eeden, v. d. 48.
— J. B. 707.
Ehlert, L. 488. 621.
Ehrlich, Heinr. 489. 799.
Eichberg, Jul. 727.
Eichhorn, H. 784.
Eickhoff, P. 769.
Eijcken, J. A. van 661.
Eijkens, S. 705.
Eisfeld, Theodor 684. 728.
Eitner, Robert 765 f.
Eitz, K. 800.
Elben, O. 205. 215.
Elewijck, X. van 789.
Elgar, E. W. 725.
Elkamp, H. (1812—68) 214.
Elleston, J. L. 714.
Ellicott, Frances 725.
Elling, Kath. 769.
Ellinger, G. 171.
Elsner, Jos. 314. 499.
Elster, Daniel 629.
Elwart, Ant. Elia 590. 699.
Endler, J. S. 16.
Engel, Gust. 769. 799. 800.
Enna, August 540.
Erard, Seb. 14. 158. 395.
Erdödy, Gräfin 77.
Erdmannsdörffer, Max 481. 626.
— Pauline 626.
Erich (Pfarrer) 306.
Erk, Ludwig 782.
Erkl, Franz 500.
— Alexander 500.
Erlebach, Ph. H. 16.
Erler, H. 297.
Ernst II. von Coburg-Gotha 648.
Ernst, Fr. A. 196.
— Alfred (1850—98) 377.
— H. W. 390. 565.
Ertmann, Dorothea v. 77.
Escudier, M. u. L. 788.
Eslaa, Don Hilarion 740.
Esser, H. 246.
Essipoff, Annette 675.
Esterhazy, Fürst Nik. 79.
— Graf Johann 125 f.
Ett, Kaspar 600. 666.
Eugen, Herzog von Württemberg 176 f.
Eulenburg, Graf Ph. 578.
Expert, Henry 788.
Eybler, Jos. 26. 128. 213.
Eyth, Johanna 444.

Fabrizzi, Paolo 785.
Faccio, Fr. 786.
Fährmann, Hans 660.
Faißt, Immanuel 658.
Faltin, Richard 546.
Famintzin, Alex. 509.
Faning, Eaton 724.
Farrenc, Aristide 699.
— Madame 380. 699.
Fasch, J. Fr. 12. 16. 21. 289.
— Karl (1786—1800) 17. 24. 68. 116. 559.
Fauré, G. 701.
Fagotte, Fr. J. M. 764.
Fechner, G. Th. 368. 799.
Federici, Vinc. 388.
Ferrari, Carlotta 785.
Fesca, Fr. E. 246.
— A. E. 246.
Fétis, F. J. 220. 221. 231. 232 ff. 302. 326. 329. 331. 383. 400. 406. 764.
Fibich, Zdenko († 15. Okt. 1900 in Prag) 530 f.
Fichtner, Pauline s. Erdmannsdörffer.
Fiedler, Max 616.
Field, John 38. 185. 286. 309 ff. 318. 503.
Fielitz, Al. v. 604.
Fillmore, John C. 729.
Finck, Heinrich 502.
Findeisen, Nik. 505.
Fink, G. W. 205. 226. 282. 404. 455.
— Chr. 659.
Fioravanti, Val. 782.
— Vinc. 782.
Fischer, K. A. 659.
— Joh. 16.
— Chr. Wilh. 465. 472.
— Franz 488.
— Mich. Gottl. 657.
Fleisch, Max 619.
Fleischer, Oskar 769. 733.
Flemming, Fr. F. 205.
Florimo, Fr. 329.
Flotow, Fr. v. 355 f.
Flügel, Gustav 658.
— Ernst 600.
Fontana, Jules, 317.
Foota, Arthur 730.
Forkel, J. N. (1749—1818) 40. 200. 764.
Forchhammer, Theodor 659.
Förster, Christoph 15. 289.
Förster, Joseph 685.
— E. A. 51. 65. 68. 121. 718.
— Alban 601.
— Adolf 730.
Fortlage, K. 229.
Foucher, Paul 464.
Fouque, O. 786.
Franchetti, Baron A. 788.
Franchi-Barney, Comte 797.
Franchomme 392.
Franck, J. W. 289.
— Cäsar 380 f. 662.
— Ed. 576.
Frank, Ernst 622. 721. 722.
Franklin, Benjamin 41.
Franke, Hermann 598.
Frankenberger, Heinrich 598.
Franz, Robert 299. 302 ff,
Fränzl, Ignaz 390.
— Ferd. 22. 390.
Frege, Livia 289.
Freigedank K. [R. Wagner] 475.
Freudenberg, Wilh. 578.
Fricken, Ernestine v. 288.
Friederici Chr. E. 674.
Friebel (Stadtmusikus) 800.
Friedheim, Arthur 676.
Friedländer, M. 119. 128. 769. 784.
Friedrich II. König von Preußen 23. 118.
Friedrich Wilhelm II., König von Preußen 20. 23. 62. 118.
Friedrich Wilhelm IV. König von Preußen 230. 252. 254. 562. 576.
Frimmel, Th. v. 104. 784.
Fritze, W. 609.
Fröhlich, Josephine 127.
Fuchs, Karl 799.
— J. Nepomuk 685.
— Rob. 546. 685.
— Albert 611.
— (Sänger) 487.
Fuller-Maitland, J. A. 766. 792. 793.
Fumi, Vincoslav 784.
Furlanetto, Bonav. 328.
Fürstenau, A. B. (nicht M.) 184.
— Moritz 788.
Fux, J. J. 36. 239. 561.

Gabrieli, G. 231.
Gabrielli, Comte N. 783.
Gade, N. W. 267. 270 ff. 293. 301. 536 ff. 544.
— Dagmar 272.
Gadsby, Henry 719.
Gaillard, Karl 472.
Galin, P. 223.
Galitzin, Fürst 90.
Galli, Fil. 838.
Gallenberg, Graf 815.
Galuppi, Bald. 502 f.
Gandolfi, R. 796.
Gänsbacher, J. B. 75. 176. 178. 245.
Garat 30. 155.
Garcia, M. del P. 670.
— Manuel 670.
Garcin, J. A. 389. 682.
Gariel, Ed. 821.
Garrett, G. M. 716.
Gaspari, Gaetano 766. 795.

Gaßmann, Fl. L. 26.
Gastinel, Leon 700.
Gates, Bernard 36.
Gaztambide, Joaq. 741.
Gehrmann, H. 769.
Geijer, Erik Gustav 497.
Geisler, Paul 583.
Gelinek, J. Abbé 311.
Geminiani, Francesco 35 f.
Genast, W. 428.
— Doris 429.
Genée, Rich. 554.
Georg, Prinz v. Preußen 580.
Gerber, E. L. [1746—1819] 40.
Gerber, Fürstabt [1720—93] 40. 42.
Gericke, W. 684. 727.
Gerl, Franz 168.
Gerlach, Theodor 612.
Germer, Heinrich 607.
Gernsheim, Friedrich 569.
Gervinus, G. G. 768.
Gevaert, Fr. A. 524. 790.
Geyer, Flodoard 576. 600.
— Ludwig 453.
Ghiretti, . . . 385.
Gibbons, Orl. 37.
Gietmar, P. G. 770.
Gigout, Eug. 662.
Gilchrist, W. W. 730.
Gille, Dr. 426.
Gilson, Paul 708.
Giorza, Paolo 784.
Giosa, Nic. de 783.
Girard, Narcisse 242. 374. 682.
Gläser, Franz 248. 271.
Glasenapp, Rich. 380. 457. 461. 467. 495. 779.
Glaß, Chr. H. 540.
Glasunoff, Alex. 506. 510.
Gleißner (Lithograph) 174.
Glinka, M. 405. 503 ff. 507. 532.
Gloßner, G. A. 772.
Gluck, Chr. W. v. 76. 88. 141. 144. 148. 164. 187. 409. 450.
Godard, Benjamin 703.
Goddard, Arabella 675.
Goepfart, K. E. 617.
Goethe 86. 114. 115. 116. 117. 188. 191. 250. 268.
Goetschius, Percy 659.
Göhler, G. 608.
Goldmark, Karl 546. 634. 750.
Goldschmidt, Hugo 581. 772.
— Otto 615.
— Adalb. v. 637.
Göllerich, Aug. 425.
Goltermann, G. 392.
— J. 392.
Gomez, Carlo 785.
Goodson, J. E. 727.
Gordigiani, L. 782.
Goß, J. 718.
Gossec, Fr. J. 28 ff. 149. 153.
Gottschalg, A. W. 411. 447.
Gottschalk, L. M. 676.
Götz, Hermann 646.
Götze, Franz 672.
— Auguste 672.
— Karl 409.
— J. N. K. 619.
— Heinrich 600.
Gounod, Charles 224. 377. 692 ff.
Gouvy, Theodor 590.
Gräbener, Karl 594 f.
— Hermann 595.
Graffigna, Achille 783.
Grammann, Karl 610.
Graumann, Mathilde (Marchesi) 671.
Graupner, Gottl. 727.
Grazzini, Reginaldo 787.
Greene, M. 36.
Gregoir, Ed. 789.
Grell, Eduard 560. 570. 621. 666.
Greenié (Orgelbauer) 656.
Grétry, A. E. M. 30. 149. 153.
Grieg, Edward 543 ff.
Griepenkerl, W. R. 374.
Griesebach, Ed. 171.
Grill, Leo 603.
Grillparzer, Franz 76. 125. 127. 352.
Grimm, J. O. 596.
Grisar, Alb. 356. 692.
Grisi, Giuditta und Giulia 329.
Großmann, Direktor 20.
Grove, Sir George 128. 188. 303. 792.
Grün, Frau 486.
Grund, Fr. W. 212. 616. 620.
Grüters, Aug. 619.
Grützmacher, Fr. 392. 607. 620.
Gudehus, Heinrich 487.
Guéranger, Dom 786.
Guhr, K. 387.
Guilmant, Al. 662.
Guiraud, E. 696.
Gumbert, Ferd. 245.
Gumprecht, O. 325. 335.
Gungl, J. 240.
Gura, Eugen 486.
Gurlitt, Cornelius 601.
Gürrlich, J. A. 182.
Gutmann (Schüler Chopins) 317.
Gyrowetz, Ad. 27. 169. 245. 498.

Haack, Karl 398.
Habeneck, Fr. A. 29. 148. 202. 221. 242. 371. 373. 462. 464. 682.
Haberbier, Ernst 538.
Haberl, Fr. X. 665. 667. 766. 769. 770.
Habert, Joh. Ev. 668. 772.
Hagemann, M. 710.
Hagen, Fr. H. v. d. 282.
— Theodor 728.
Hager, Joh. (Haßlinger von Hassingen) 632.
Hagerup, Nina 544.
Hahn, Reg. 704.
Hainl, Fr. G. 682.
Halévy, J. Fr. E. 148. 221. 320. 326 f. 464.
Halir, Karl (geb. 1. Febr. 1859 zu Hohenelbe i. Böhmen) 565.
Hallé, Charles 406. 683.
Hallén, Andreas 541.
Haller, Michael 668.
Hallström, Ivar 540.
Halm, Anton 302.
Hamel, Ed. 613.
Hamerik, Asger 538. 728.
Hammerich, Angul 769.
Händel, G. Fr. 9. 13. 26. 34. 35. 37. 42. 60. 88. 106. 141. 210 ff. 213. 241. 289. 303.
Hanisch, Jos. 667.
Hansen, Rob. 540.
Hanslick, Ed. 146. 193. 211. 213. 232. 235 f. 239 f. 307. 323 f. 339. 344. 354. 490. 653. 750. 755. 771.
Hanssens, Ch. L. J. und Ch. L. 705.
Harcourt, E. d' 704.
Harding, H. A. 724.
Härtel, Benno 584.
Hartmann, J. P. E. 271. 536 ff. 544.
— Emil 537 f.
— Ludwig 610.
Hartog, Ed. 711.
— Jacques 711.
Hartung, Organist 194.
Hasse, J. Ad. 26. 35. 87. 141. 164.
Hasselbeck, Rosa (Sucher) 685.
Häßler, J. W. 135.
Hatton, J. L. 714.
Hauff, J. Chr. 619.
Haupt, K. Aug. 561. 730.
Hauptmann, Moritz 105. 193. 221. 255. 264. 434. 490. 500. 767.
Hauptner, Thuiskon 672.
Hausegger, Friedrich v. 642. 799.
— Siegmund v. 642.
Hauser, Franz 220. 458. 484. 670.
— Miska 396.
— Wilhelm 148.
Hausmann, Robert (geb. 1852) 565.
Hawkins, J. 40.
Haydn, Josef 9. 12. 13. 14. 17. 25 ff. 29. 32. 35. 37 f. 43. 46. 55 ff. 66. 68. 74 f. 76. 83. 87. 91. 93. 99 f. 106. 129. 143. 173. 211. 213. 239. 242. 260. 289. 394. 749.
Haydn, Michael 173. 175.
Heap, Ch. Sw. 724.
Hebbel, Fr. 290.
Hebenstreit, P. 33.
Heckel, Emil 486.
Heckmann, Rob. 618.
Heermann, Hugo 620.
Hegar, Friedrich 629.
— Emil 629.
Hegel (der Philosoph) 161.
Hegyesi, L. Spitzer- 620.
Heim, Ignaz 218. 628.
— Ferd. 465.
Heine, Heinrich 302. 317.
Heinichen, J. D. 16.
Heinrich, J. G. 655.
Heinroth, J. H. G. 223.
Heinze, G. Ad. 710.
Heise, P. A. 537.
Held, Th. 307.
— Karl 769.
Helene, Großfürstin 375. 481. 518.
Hell, Th. (Rath Winkler) 184.
Heller, St. 137. 299. 302.
Hellmesberger, Georg 245. 390.
— Jos. sen. 390.
— Jos. jun. 390.

Hellmuth, Direktor 20.
Hellwig, Ludwig 205.
Helm, Th. 305. 755.
Helmholtz, H. [von] 360. 797.
Henkel, Heinr. 619.
Hennes, Aloys 581.
Henning (Violinist) 249.
Hensel, S. 249. 264.
Henselt, Adolf 255. 298. 310. 319. 405. 517. 578.
Hentschel, Theodor 645.
Herbeck, Joh. 638. 751.
Herder, J. G. 109.
Hermann, Reinhold L. 650. 684. 727.
Hermsdorff, M. 667.
Hermstedt, Jos. Simon (1778 bis 1846) 196. 203.
Hernandez, R. 741.
Hernando, P. Jf. 741.
Hérold, L. J. F. 157. 320. 325 ff. 356.
Herrmann, Gottfried 198.
Hertel, P. L. 555.
Hervé (Florimond Roger) 551.
Heuschkel, J. P. 178.
Herwegh, G. 477.
Herz, Henry, 238. 312 f.
Herzog, J. G. 658.
Herzogenberg, Heinrich v. 571 f. 769.
Heß, Karl 620.
Hesse, Ad. Fr. 657.
Hessen, Alexander Friedr., Landgraf v. 620.
Heuberger, Rich. 687.
Heubner, O. L. 474.
Heymann, Karl 620.
Hey, Julius 484. 672.
Hiemer, Fr. K. 177.
Hignard, Arist. 692.
Hill, Wilhelm 619.
— Karl 486 f.
Hillemacher, Paul u. Lucien 698.
Hiller, J. Ad. 21. 40. 109.
— Ferdinand 115. 220. 264. 267 f. 290 f. 329. 373. 410. 425. 471. 588. 724.
Hilpert, Fr. 620.
Himmel, Frh. H. 24. 63. 115. 142.
Hinrichs, Maria 304. 306.
— Friedrich 306.
Hipkins, Alfr. J. 792.
Hippeau 377.
Hirsch, Karl 627.
Hirschbach, Hermann 602.
Hirschfeld, Robert 781.
Hochberg, Graf Bolko 580.
Hoffbauer, K. 440.
Hoffmann, E. Th. A. 152. 169 f. 192. 204. 215. 277. 284. 298. 463.
Hofmann, Heinrich 568. 570 f.
— Richard 603.
Hoguet (Ballettmeister) 555.
Hol, Rich. 710.
Holbein, Direktor 170.
Holländer, Alexis 579.
— Gustav 579.
— Victor 579.
Holmes, W. H. 714 f.
— Alfred und Henry 717.
Holstein, Franz v. 571. 597.
Holtei, Karl v. 460.
Holten, K. v. 614.
Homeyer, Paul 660.
Hook, James 332.
Hope, Jones (Orgelbauer) 656.
Hopekirk, Helen 725.
Hopkins, Edw. J. 231. 792.
Hoplit s. Pohl, R.
Horsley, W. 714.
— Ch. E. 714.
Horn, Ch. Edw. 338. 727.
Hornstein, Rob. v. 625.
Horton, Priscilla 554.
Houdard, G. 786.
Hrimaly, Adalb. v. 530.
Hubay, Jenö 501.
Hubay (Huber), Karl 501.
Huber, Josef 442. 648.
— F. F. 629.
— Hans 630 f.
Huberti, G. L. 707.
Hueffer, Francis 792. 793.
Hugo, Victor 342 f.
Hullah, J. 224. 719.
Hüllmandel, N. J. 38. 312.
Hülsen, v. (Intendant) 476.
Hummel, J. N. 77. 82. 237. 260. 310. 312. 319. 334. 394 f.
— Ferdinand 588.
Humperdinck, Engelbert 650 f.
Hünten, Fr. 318.
Hurel de Lamare 328.
Hutschenruyter, W. sen. u. jun. 709.
Hüttenbrenner, Anselm und J. 125.
Ibsen, Henbrik 754.
Iliffe, Frederic 724.
Imbert, Hugues 788.
Immyns, John 37.
Indy, V. d' 708.
Infantin, Père 379.
Isaak, Heinrich 241.
Isouard, Nicolo 157. 169.
Israel, Karl 766.
Jacobs, Ed. 769.
Jacobsthal, Gustav 781.
Jadassohn, Salomon 587. 596.
Jadin, L. E. 312.
— Hyacinthe 312.
Jäger (Sänger) 487.
Jahn, Wilhelm 684.
— O. 25. 410. 766 f.
Jähns, Fr. Wilh. 188 f. 581. 778.
Jaïde, Frau 486.
Jan, Karl v. 780.
Janda, Therese 350.
Janko, Paul v. 678.
Jannaconi, Gius. 666.
Jansa, Leopold 386. 390. 631.
Jansen, G. Fr. 297. 777.
Janssens, J. Fr. J. 705.
Jansfion, Dom 786.
Japha, Georg 620.
— Luise s. Langhans.
Jean Paul 277. 282. 284. 302.
Jensen, Ad. 488. 621 f.
— Gustav 617.
Jerôme Napoleon 80. 114.
Joachim, Amalie 565.
— Josef 266. 292. 390. 565. 748. 750. 767.
Jomelli, N. 43. 164. 241.
Joncières, Victorin de 696.
Jones, Sidney 554.
— Edw. 497.
Joseph II., deutscher Kaiser 20. 25.
Joseffy, Raphael 677.
Jouvin, B. 328.
Jouy (Dichter) 153.
Jullien, Ad. 377. 495. 787.
Junker, K. L. 51.
Jürgenson, P. 526.
Káan, H. v. 531.
Kade, Otto 766. 770. 771.
— Reinh. 769.
Kahl, Heinrich 685.
Kahn, Rob. 584.
Kahnt, C. F. 426.
Kalbeck, Max 750.
Kalcher, J. N. 174.
Kalkbrenner, Friedrich 221. 224. 238. 312.
Kalliwoda, J. W. 246.
— W. 246.
Kalterborn 307.
Kamienski, M. 499.
Karasowski, Moritz 321. 778.
Karl Eugen, Herzog v. Württemberg 28.
Karl Theodor, Herzog von der Pfalz 22.
Karolath-Karolath, Fürst 197.
Karr, Henri 318.
Kastner, J. G. 336. 361 f. 548.
— G. F. E. 362.
Kate, André ten 709.
Kauer, Ferd. 25. 27. 143. 168.
Kaufmann, Fritz 617.
Kayser, Ph. Chr. 115. 191.
— H. E. 618.
Kees, Hofrat v. 60.
Kéler-Béla, Alb. v. 501.
Kellermann, Chr. 392.
Kelly, M. O' 38. 332.
Kelm, Joseph 551.
Kemble, Direktor 184.
Kempe, E. 206.
Kempter, K. 667.
Kenney, Ch. L. 333.
Kes, W. 687.
Keßler, J. Chr. 588.
Keurvels, Ed. 708.
Kiel, Friedrich 562 ff. 569. 571. 600.
Kienle, Ambr. P. 769. 774.
Kienzl, Wilhelm 651.
Kiesewetter, R. G. 61. 231 f.
Kietz, Ernst 463.
— Gustav 472.
Killitschgy, Rud. 563.
Kindermann, August 488.
Kinsky, Fürst Ferdinand 50. 77. 80.
Kipper, H. 617.
Kirchner, Theodor 618 f.
— Fritz 579.
Kirnberger, Joh. Ph. 41. 56. 120.
Kistler, Cyrill 649.
Kittl, J. Fr. (1809—68) 470.
Kitzler, Otto 756.
Kjerulf, Halfdan 541. 544.
Klauser, Karl 728.
— Julius 729.
Klauwell, Otto 617.

Kleeberg, Klotilde 676.
Kleemann, Karl 601.
Kleffel, Arno 599.
Klein, Bernhard 205. 206. 213. 215. 218. 220 f. 560 f.
— Bruno Oskar 729.
Kleinmichel, Rich. 582.
Klengel, Paul 587. 603. 604.
— Julius 603.
Kliebert, K. 621.
Klindworth, K. 320. 411. 435. 446. 581.
Klingemann (Dichter) 266.
Klinger, Max 750.
Klinckerfuß, Johanna 676.
Klughardt, August 598.
Knecht, J. H. 42. 169.
Kniese, J. 653.
Knorr, Julius 280 f. 613.
— Iwan 620.
Knyvett, Ch. 713.
Koch, Direktor 22.
— H. Chr. 41. 226. 775.
— Fr. E. 584.
Köchel, L. v. 104. 778.
Koenen, Fr. 667.
Kohut, Ad. 328.
Kömpel, Aug. 198.
Kogel, G. F. 587. 686.
Köhler, Louis 311. 318. 426. 793.
— Ernst 657.
Koller, O. 769. 772.
Kollmann, A. F. K. 42.
Kömpel, Aug. 198.
Koning, David 710.
Kontski, Antoine de 313.
Körner, Theodor 196.
Kornmüller, P. Utto 769. 770. 774.
Koschat, Thomas 687.
Kößler, Hans 638.
Köstlin, H. Ad. 775.
Kothe, Bernh. 655.
Kotzeluch, J. A. 498.
— L. A. 27. 498.
Koven, Reg. de 780.
Kraft, Nik. 59.
Kramer, Direktor 476.
Krantz, Eugen 610.
Krause, Anton 617.
— Emil 615.
— Th. 223.
— Martin 587. 603.
Krebs, K. 291. 675. 769.
— Mary 675.
Krejči, Jos. 528.
Kreißle von Hellborn 126. 128.
Kremser, Eduard 636.
Krenn, Franz 631.
Kretschmer, Edmund 607 f.
Kretzschmar Hermann 363. 365. 518. 587. 603. 617. 767. 769. 782.
Kreutzer, Rob. 80. 145. 157. 158. 221. 333. 338.
— Auguste (1781—1832), Bruder des vorigen, gleichfalls Virtuose u. Violinkomponist, fehlt S. 389.
— Konradin 217. 351.
— Cäcilie 351.
Krieger, J. Ph. 16.
Krug, Dietrich 615.
— Arnold 615.
Krug-Waldsee, Jos. 624.
Krüger, Ed. 231. 780.
— Direktor 22.
Krumpholz, W. (1750—1817) 65.
Kruse, G. R. 355.
— Johann S. (geb. 1859 in Melbourne) 565.
Kücken, Friedr. Wilh. 218. 245 f.
Kufferath, J. H. 198.
— Maurice 788.
Kuhlau, Fr. 271. 536.
Kühmstedt, Friedrich 592.
Kullak, Th. 220 f. 226. 542. 544.
— Ad. 582.
— Franz 579.
Kummer, Fr. A. 392.
— Kaspar 562.
Kümmerle, S. 774.
Kündinger Kanut 620.
Kunisch, Kammermusiker 194.
Kunze, K. 655.
Kuntzsch 279.
Kunz, Konrad 625.
— Th. A. 41.
Kunzen, Fr. L. A. 536.
Kupelwieser, M. 125.
Kupsch 279.
Kurpinski, Kasimir 499.
Kusser, J. S. 16.

Labitzky, J. 240.
Lablache, Luigi 380.
Labor, Jos. 636. 772.
Laborde, J. B. de [1734—94] 40.
Lachner, Franz 125. 213. 218. 243. 272. 488 f. 588. 600. 622.
— Ignaz 217. 244.
— Vincenz 217. 244. 580.
— Theodor 630.
Lachnith, L. W. 312.
Lacombe, Louis 699.
— Paul 701.
Ladegast, Fr. 656.
Lafage, A. L. de 764.
Lafont, Ch. Ph. 386. 388.
Lajarte, Th. de 785.
Lalo, Ed. 700.
Lamakin 507.
Lamartine 398.
La Mara s. Lipsius, M.
Lambert, Lucien 698.
Lambillotte, L. P. 232.
Lammenais, Abbé 398. 417.
Lammert, Frl. 486.
Lamond, Fr. 677.
Lamoureux, Charles 683.
Lampadius, W. A. 252. 260. 264.
Lamperti, Francesco 671.
Land, J. P. N. 769.
Lange, Dan. de 712.
— Sam. de sen. 660. 712.
— — — jun. 660. 712.
Langer, Hermann 587.
— Ferdinand 645.
Langert, August 645.
Langhans, W. 65. 577. 620.
— Luise 620.
Lanner, J. 239 f.
Lanzetti, Salv. 14.
La Popelinière 28 f.
Laporte, Direktor 327.
Larousse, P. 785.
Lassalle, A. de 340.
Lassen, Ed. 409. 426. 440. 445 f.
Lasso, Orlando 241.
La Tombelle, F. 704.
Laub, Ferd. 390.
Laube, Heinrich 456 f. 463.
Laurencin, Graf 411.
Lauska, Franz 387.
Lauterbach, J. Chr. 608.
Lavigna 344.
Lavignac, Alb. 344.
Lavoix, Henry 786.
Lazzari, Silvio 704.
Lebeau, L. Adolphe 622.
Lebert, Sigmund 624.
Leborne, A. A. C. 380.
Léclair 266.
Lecocq, Charles 552.
Lée, Seb. 612.
— Louis 613.
Lefebure-Wely, L. H. F.
Le Gros, J. 28.
Lehmann, Lilli u. Marie 486.
Lehrs, Siegfried 463. 465. 470. 472.
Lemmens, J. Nic. 662.
Lenz, W. v. 66. 69 f. 104.
Léonard, Hubert 389.
Leoncavallo, Ruggiero 739.
Leroux, Xav. 704.
Leslie, H. D. 715.
Leschetitzky, Th. 675.
Lesueur, J. Fr. 30. 32. 149. 158. 362. 370.
Levasseur, J. H. 30. 391.
— P. Fr. 391.
Levi, Hermann 487. 588. 685. 757.
Lewald 463.
Lichnowski, Fürst Karl 59. 62. 65 f.
— Graf Moritz 59.
— Fürst Felix 405.
Liliencron, R. v. 769. 775.
Limbert, Frank 730.
Limnander, A. de Nieuwenhove 705.
Lind, Jenny 334. 540. 614.
Lindblad, Ad. Fred. 540.
Lindemann, Ole Andr. 541.
Linden, K. van der 711.
Lindley, Rob. 38.
Lindner, Aug. 392.
Lindpaintner, P. J. 245. 406.
Lincke, Jos. (1783—1837) 127.
Lipinski, K. Th. 235. 238. 386. 391. 465. 468.
Lipps, Th. 798.
Lipsius, Maria [La Mara] 123. 148. 155. 307. 425. 436. 437. 769. 779.
Lisenko, N. 511.
Liszt, Franz 134. 137. 190. 193. 235. 238. 263. 268. 291. 293. 302. 304. 307. 310 f. 316. 321. 329. 332. 347. 365. 375. 382. 384. 389. 393 ff. 428 f. 432 ff. 437 f. 439. 445 f. 448. 450. 460. 463. 467. 472. 474 ff. 478. 480. 500. 504. 513. 517. 519. 532. 657. 737. 748.
Liszt, Cosima 434. 485.
Litolff, H. 311.

Litta, Duca (1822—91).
Lobe, J. Chr. 227. 374. 524.
Lobkowitz, Fürst 59. 74. 79. 80.
Löbmann, Fr. 460. 467.
Locatelli, Pi. 12. 266.
Locher, Karl 655.
Loder, J. 383.
— Edw. J. 383.
Logier, J. B. 224.
Lohmann, Peter 441. 442.
Lorenz, K. Ad. 599.
Lorenz, . . . 292.
Lortzing, G. A. 352 ff.
Loti, Pierre 380.
Lotze, Hermann 364. 797. 799.
Louis, Rudolf 496.
— Ferdinand, Prinz v. Preußen 62.
Löschhorn, Alb. 563.
Löwe, K. 88. 218. 296. 297 ff.
Lübeck, Joh. Heinr. 709.
Luchesi, A. 49.
Ludwig II., König von Bayern 434. 482 ff. 486.
Ludwig, H. (v. Jan) 362.
— August 584.
Lully, G. B. 16. 32. 239. 241.
Lussy, Mathis 102. 769. 799.
Lüstner, J. P. 593.
— K. 593.
— L. 593.
— O. 593.
Lüttichau, v., Intendant 467. 473.
Lux, Friedrich 592.
Lysberg, Charles Samuel (1821 bis 1873 in Genf), Salonkomponist, fehlt S. 313.

Mabellini, Teodulo 733.
Mac Arthur 515.
Mac Cunn, H. 725.
Mac Dowell, E. A. 730.
Mace, Thomas 16.
Macfarren, G. Alex. 334 ff. 792.
— Walter Cecil 715.
Machado, R. 741.
— Aug. 741.
Mackenzie, Sir Al. 721.
Mader, Raoul 639.
Mahler, Gustav 640. 757.
Maier, J. J. 766.
Maillart, Aimé 692.
Mainzer, Abbé Josef 224 f. 396.
Major, Julius M. 640.
Malibran, Alex. 198.
— Marie 670.
Malling, Otto 589.
Mallinger, Mathilde 458.
Mälzel, J. N. 81 f.
Malten, Therese 487.
Mancinelli, L. 737.
Mandyczewski, Euseb. 128. 750. 768.
Mangold, Karl Amand. 218. 247. 406.
Mangotti 555.
Manns, August 683.
Mannstädt, Franz 686.
Mansfeldt, Edgar 714.
Mantuani, J. 766. 772.
Mapleson, Direktor 334.
Marchesi, S. Castrone 671.
Marchetti, Filippo 343. 734.
Maréchal, H. 697.
Marenco, Romualdo 785.
Marenzio, L. 37.
Maretzek, Max 728.
Mariani, Angelo 735.
Maria Paulowna, Großherzogin von Weimar 405. 408. 474.
Marinelli, Direktor 20.
Markull, Fr. Wilh. 546. 596.
Marmontel, A. Fr. (1816—98), Klavierprofessor am Pariser Konservator. (Etüden, Schulwerke, Schriften über Klaviermusik) fehlt S. 221.
Marpurg, Fr. W. 42. 56.
— Friedr. 620. 621.
Marquard, P. 229.
Marschner, Heinrich 218. 244. 348 . 458.
— Franz 639.
Martin, Ph. Jakob 25.
Martin [y Soler] Vicente 502.
Martini, J. P. E. 30.
— Padre 39. 144. 221.
Martucci, Gius. 738.
Marx, Berthe 676.
— Ad. B. 70. 104. 154. 214. 220 f. 224. 225 f. 249. 252. 261. 298. 337. 561. 563.
Marxsen, Eduard 747.
Mascagni, Pietro 648. 789.
Masi, Enrico 620.
Massart, L. J. 389.
Massé, Victor 696.
Massenet, Jules 556. 696.
Maszkowski, Rafael 686.
Materna, Amalie 486 f.
Mathews, W. S. B. 729.
Mathias, Georges (geb. 1826), Klavierprofessor am Pariser Konservatorium (Etüden u. a., auch Chorwerke) fehlt S. 221.
Mathieu, Emile 707.
Mattei, Abbate 160. 221. 331.
Matthäi, Heinr. Aug. (1781 bis 1835) 196. 390.
Matthison-Hansen, Hans 538. 661.
— Gotfred 661.
Mattioli, C. 49.
Maurer, L. W. 391. 508. 565.
Maucourt, Konzertmeister 194.
Maurice, P. 704.
Maurin, J. P. 389.
Mayer, Charles 508.
— Wilh. B. A. (Remy) 633. 651.
Mayr, Simon 39. 331. 387.
Mayerberger, Karl 501. 638.
Mayrhofer 125.
Mayseder, Jos. 82. 386. 390.
Mazas, J. F. 389.
Mazzinghi, J. 38.
Mazzobani, Ant. 783.
Mazzucato, Alberto 733.
Mechetti, Verleger 428.
Mederitsch, W. (Gallus) 27.
Mees, Arthur 730.
Mehlig, Anna 675.
Mehrkens, Ad. 615.
Méhul, E. N. 30. 32. 148 ff. 153. 157. 165. 187. 326. 361.
Meinardus, L. 411. 591. 611.
Meister, K. S. 774.
Melgunow, J. v. 511.
Membrée, Edm. 692.
Mendel, H. 243. 337. 341. 384. 594.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 116. 135 f. 137. 218. 220 f. 242. 248 ff. 270. 272 f. 277. 283 f. 287 f. 289. 300 f. 303 f. 308. 313. 315 f. 366. 403. 406. 409. 428. 455 f. 491. 513. 516. 657.
— Familie 249. 256.
— Paul 262.
— Karl 264.
Mendelsohn, Arnold 576. 623.
Menehou, Michel de 788.
Menendez y Pelayo, Don M. 794.
Mengewein, Karl 576.
Menter, J. 392. 675.
— Sophie 675.
Menzel, K. 750.
Mercadante, Severio 328. 402. 745.
Merelli, Direktor 345.
Merial, P. 699.
Merk, Jos. 221. 392.
Merkel, G. A. 658.
Merklin & Schütze 656.
Mersenne, P. Maria 40.
Mertens, Jos. 706.
Mertke, Eduard 617.
Messager, André 558.
Methfessel, A. G. 215. 218. 246.
Métra, Olivier 556.
Mettenleiter, J. G. 666.
— Domenicus 666.
Metzdorff, Rich. 600.
Meyer, Leopold v. (1816—83) 376.
— W. 759.
Meyerbeer, G. 41. 82. 178. 242. 268. 302. 329. 335 ff. 362. 384. 405. 461. 465. 467. 483. 493. 513. 745.
Meyer-Olbersleben, M. 621.
Michalowitsch (Michalovich) Edm. v. 500.
Mieksch, J. Al. 198.
Mikuli, Karl 321.
Milder-Hauptmann, P. A. 145.
Mildner, Moritz 390.
Millöcker, Karl 554.
Millot 378.
Minoja, Ambr. 671.
Mitterwurzer, Anton 472.
Mocquereau, Dom André 786.
Möhring, Ferd. 218.
Molique, W. B. 390.
Molitor, P. Raphael 770.
Monaldi, Gino 347.
Moniuszko, St. 499. 507.
Monsigny, P. A. 30.
Monteverdi, Cl. 241.
Moralt, Gebrüder 390.
Morelot, Stephan 785.
Morlacchi, Fr. 181. 185. 466.
Morley, Th. 37.
Mortier de Fontaine 622.
Mosca, Gius. .
Moscheles, Ignaz 184. 221. 235. 237. 249. 255. 298. 311. 318. 406.
— Franz 263.
Mosel, J. v. 680.

Möser, K. 390.
Moscuzza, Vinc. 784.
Mosovius, J. Th. 593. 597.
Moskwa, Ry de la, Fürst 280.
Moszkowski, M. 499. 578.
Mottl, Felix 588.
Mozart, Leopold 58.
— W. A. 9. 12. 14. 25 f. 27. 33. 38. 43. 48. 52 f. 66. 68. 88. 91. 98. 99 f. 106. 119. 122. 129. 141 f. 143. 145. 169. 199. 202. 239. 242. 257. 260. 303. 317. 409. 455. 528. 749.
Muffat, Georg 16.
Mühldörfer, W. K. 617.
Mühlfeld, Rich. 752.
Mühling, Aug. 214. 215. 657.
Müller, Aug. Eberhard 22. 204.
— Chr. Gottlieb 454.
— Wenzel 25. 27. 168 f. 192.
— Alexander 472.
— Karl 619.
— Karl C. 659.
— Hans 766. 769. 781.
Müller-Quartett (älteres) 390.
— — (jüngeres) 390.
Müller-Berghaus, Karl 426.
Müller-Hartung, Karl 447.
Müller-Reuter, Theodor 611.
Munzinger, Karl 630.
Musard, Ph. u. Alfr. 241.
Mussorgski, Modest. 506. 507.
Myslweczek, Jos. 498.

Nachbaur, Franz 485.
Nagel, Willibald 784.
Nägeli, H. G. 216 f. 223.
Napoleon I. 74. 76. 146. 150. 153. 379.
Napoleon III. 379. 479.
Napoleaõo, A. 741.
Naprawnik, Eduard 530.
Naret-Konig, J. 620.
Natorp, B. Chr. L. 228.
Naue, Joh. Fr. 212. 298. 306.
Nauenburg, G. 298.
Naumann, J. G. 22. 141.
— Emil 776.
Nawratil, Karl 636.
Nebelong, J. H. 589.
Neeb, Heinrich 568.
Neefe, Chr. G. 48. 49. 50.
Nef, K. 16.
Nehrlich, Chr. G. 671.
Neitzel, Otto 617.
Neruda, Wilma (Normann-, bzw. Hallé-) 391. 688.
Neßler, V. E. 645.
Neschwera (Nesvera), J. 530.
Neukomm, Sig. 218.
Neumann, Angelo 494.
Neupert, Eduard 589.
Nicholl, Horace Wadham 719.
Nicodé, Jean Louis 611.
Nicolai, O. 243. 345. 351. 355.
— W. Fr. G. 711.
Niecks, Fr. 321. 777.
Niemann, Albert 480. 486.
Niest, Friedr. 446. 675.
Nietzsche, Friedrich 491.
Niggli, Arnold 128. 630.
Nikisch, Arthur 585. 686 f. 757.
Nini, Al. 732.
Nisard, Th. (Normann) 232.
Nohl, L. 104. 776.
Norblin, M. 392. 551.
Nordraak, Rich. 543.
Normann, Ludwig 683.
Noskowski, Sig. 500.
Nottebohm, M. G. 104 f. 128. 750. 776.
Nouffiard, G. Fr. 796.
Nowakowski, Jos. 500.

Oakeley, Sir H. St. 715. 792.
Oberhoffer, Heinr. 667.
Ochs, Traugott 639.
— Sigfrid 584.
Offenbach, J. 325. 551 f.
Oginski, Fürst M. Kl.
Okeghem, J. 251.
Olsen, Ole 545.
Onslow, George 698.
Ordenstein, Heinrich 628.
Ortigue, J. L. d' 232. 785.
Osborne, G. A. 313. 718.
Osterwald, Wilh. 305.
Oesten, Th. 313.
Oesterlein, N. 495.
Otter, Konzertmeister 175.
Oettingen, A. v. 225. 797.
Otto, Jul. 218. 611.
Oudrid y Segura, Cr. 741.
Ouseley, Sir Fr. A. G. 715. 792.

Pacini, Giov. 328. 402.
Pacius, Fr. 198. 546.
Pachmann, Vl. v. 676.
Paderewski, Ign. 676.
Paer, Ferd. 27. 39. 74. 158. 395.
Paesiello, G. 39. 150. 158. 502.
Paganini, Nicolo 235. 238. 288. 372. 382 f. 391. 397. 433.
Paine, J. Knowles 727.
Palestrina, G. P. da 37. 231. 241.
Palffy, Graf 197.
Palme, Rud. 659.
Panofka, H. 671.
Panseron, Aug. 671.
Pape, J. H. 674.
Paris, Nanine 223.
Parisini, Fr. 766.
Parodi, Lor. 347.
Parry, Jos. 718.
— Sir Hubert H. 718.
— John, s. 497.
— — j. 497.
Pasdeloup, J. Et. 682.
Päsler, K. 769.
Pasqué, Ernst 623.
Pauer, Ernst 587. 677.
— Max 677.
Paul, Oskar 229. 780.
Paur, Emil 588.
Pavast, St. 732.
Payer, Heinr. 169.
Peabody, Asa 727.
Pecht, Friedr. 463.
Pedrell, Felipe 741. 794.
Pedrotti, Carlo 348. 733.
Peltast s. Bülow, H. v.
Pembaur, J. 637.
Pepusch, Dr. 36.
Perabo, Ernst 729.
Percolla 329.
Perfall, K. v. 625.
Perger, Rich. v. 639.
Pergolesi, G. B. 164.
Peri, Achilla 783.
— Jacopo 451.
Perosi, Lor. 789.
Perry, G. 713.
Persiani, Gius. 732.
Persuis, L. L. de.
Pessard, Em. 697.
Peters, C. F., Verlag 544.
Petersen, Dory 676.
Petrella, Err. 733.
Pfeiffer, Oboist 43.
— Marianne 201.
— M. G. 216.
— Th. 436.
Pfeil, Heinrich 604.
Pfitzner, Hans 653.
Pflughaupt, Robert 411. 447.
Pfohl, Ferd. 784.
Philidor, A. D. 28.
Piccini, N. 30. 39. 143. 152.
Piccolellis, G. C. de 796.
Pichl, Wenzel 27. 498.
Pierné, Gabr. 698
Pierre, Const. 787.
Pierson, Hugo 714.
Pillet, Direktor 464.
Pilotti, G.
Pinelli, Ett. 736 f.
Piesutti, Ciro 734.
Pirani, Eug. 738.
Pisendel, J. G. 390.
Pitoni, G. Ott. 221.
Piutti, K. 659.
Pixis, Fr. W. 390.
Plaidy, Louis 255.
Planer, Minna 459 ff., 465. 474. 479. 480 f.
— Amalie 460.
Plank, M. 488.
Planquette, R. 552.
Plantade, Ch. H.
Platania, P. 734.
Platel, N. J. 221. 392.
Pleyel, Ign. 27. 35 f. 311. 674.
— Mina 238.
Plüddemann, Martin 582.
Pohl, K. F. 34. 750. 768.
— R. 295. 372. 377. 411. 415. 425 f. 443. 444.
Pohlenz, Ch. A. 456.
Poisot, Em. 700.
Pölchau, G. 68.
Pollini (Pohl), Bernardo 519.
Pollini, Cesare de' 737.
Polko, Elise 779.
Ponchard, L. A. C. 671.
— Charles 671.
Ponchielli, Amilcare 343. 734.
Popper, D. 392.
Porges, H. 411. 445.
Porpora, N. 164.
Portugal, M. 39.
Pothier, Dom. J. 786.
Potocka, Gräfin 317.
Pott, Aug. 198.
Potter, Cypriani 713. 715.
Pougin, A. 150. 157. 302. 328. 329. 341. 347. 785.
Pradher, L. B. 312.
Preindl, J. 26.
Preyer, G. 213. 632.

Proch, H. 245.
Prodhomme 377.
Prohàzka, R. v. 805 ff.
Protsch, J. 638.
Proska, Clementine 604.
Proske Karl 230. 664.
Prosnitz, Adolf 775.
Prout, Eb. 303. 792.
Provest 344.
Pruckner, Dionys 411. 446.
Prüfer, A. 231. 784.
Prume, Fr. H. 339.
Puccini, G. 739.
Pugnani, Gaetano 199.
Pugno, Raoul 676.
Punto, G. (J. M. Stich) 72.
Purcell, Henry 34. 35.
Puschkin, Alex. 504.
Pusinelli, A. 472.

Rabich, E. 617.
Radecke, Rudolf 566.
— Ernst 769.
— Robert 566.
Raboux, J. Th. 706.
Raff, Joachim 409. 411. 427. 436. 515. 587.
Raimondi, P. 666.
Raimund, F. 352.
Ramann, Lina 382. 397 f. 411. 425. 447. 474. 778.
Rameau, J. Ph. 32. 40. 99. 135. 225. 241. 277.
Randhartinger, B. 125. 245.
Rappoldi, Ed. 390. 608.
Rastrelli, Jos. 466. 472.
Rasumoffski, Graf A. K. 25. 77.
Ratzenberger, Theod. 411. 447.
Rauchenecker, Georg 630.
Ravina, Jean Henri 313.
Reber, Henri 378. 399.
Rebicek, Jos. 685.
Rebikoff, W. 511.
Rebling, Gustav 617.
Rée, Anton 589.
Reed, Th. G. 554.
Reeve, W. 332.
Reger, Max 424. 628. 660.
Rehbraum, Theobald 581.
Reicha, J. 50.
— Ant. 50. 355. 361. 396.
Reichel, Ad. 598.
Reichardt, J. Fr. 28. 40. 59. 112 ff. 119. 140 f. 168. 298.
— Luise 114. 212.
— Gustav 205. 215.
Reichmann, Theodor 487.
Reimann, Heinrich 294. 297. 660. 753. 769. 770.
Reinach, Th. 786.
Reinecke, K. 105. 538. 541. 585 ff.
— P. R. 585.
Reinick, Robert 290.
Reinthaler, K. 591.
Reisenauer, Alfred 677.
Reißiger, K. Gottl. 244. 465. 457 f. 470. 714.
— Fr. A. 245.
Reißmann, Aug. 128. 297. 592 f.
Rellstab, J. K. Fr. 215.
Remenyi, Ed. (Hoffmann) 501. 748.
Remmert, Martha 676.
Remy s. Meyer.
Restori, Ant. 796.
Reubke, Ad. 447. 656.
— Jul. 411. 447.
Reuß, Fürst Heinrich XXIV. 689.
Rey, Et. 379.
— J. B. 30.
Reyer, Et. E. 379 f.
Reyser, Jörg 765.
Rezio, Frl. 375.
Reznicek, E. R. v. 640.
Rheinberger, Josef 484. 541. 588. 730.
Rhebern, Graf 465.
Riaño, J. R. 794.
Ricci, L. u. Fed. 732.
Riccius, Aug. Ferd. 591.
Richards, Brinley 318.
Richter, Ernst Fr. 221. 251. 255. 265. 440. 541.
— Hanns 485 f. 487. 685. 757.
— E. H. Leop. 593.
— J. B. 90.
Riedel, Karl 426. 444 f. 617.
Riehl, W. H. 146. 147. 198. 355. 777.
Riemann, H. 193. 225. 360. 765. 784. 797. 798.
Riemenschneider, Rektor 194.
— Georg 582.
Riemsdijk, J. C. M. van 791.
Riepel, J. 228.
Ries, Franz (der alte) 51.
— Ferdinand 51. 108. 214. 221. 245.
— Franz 78.
— Hubert 198. 562. 564.
— Franz j. 562.
Rietsch, Heinr. 772.
Rietschel 472.
Rietz, Ed. 249. 253.
— Jul. 105. 253. 263. 267. 268. 441. 541. 588.
Righini, Vinc. 23 f. 118. 179.
Rimbault, Edw. Fr. 231. 792.
Rimsky-Korsakoff, Nikolaj 505. 508 ff. 511. 520.
Rinck, Christian 563. 718.
Ringelhart, Direktor 355. 458.
Rischbieter, W. 607.
Risler, Ed. 678.
Ritter, Aug. Gottl. 657.
— Ford. L. 828.
— Alexander 411. 440 f. 475 f. 758.
Ritter, Frau Julie 475.
— Hermann 621.
Rochlitz, J. Fr. 15. 40. 170 f. 195. 204. 205. 230.
Röckel, August 472 ff.
Rode, Pierre 195. 333. 388.
Rodolphe, J. J. 30.
Rogal, José 741.
Rolla, Alessandro (1757—1841) 385.
Rolland, Romain 787.
Rölllig, K. L. (1761—1804) 41.
Rokitansky, Victor v. 638.
Romani, Felice 329.
Romberg, A. 51. 196.
— B. 51. 72. 196. 391.
Ronconi, Dom. 670.
Ronger s. Hervé.
Rooke, W. M. 333.
Roquet s. Thoineau.
Rösch, Fr. 436. 441.
Rosen, Frl. (Sängerin) 338.
— (Orientalist) 267.
Rosé, A. J. 637.
Rosellen, H. 318.
Rosenhain, Jakob 595.
Rosenmüller, J. 239.
Roser v. Reiter 169.
Rosenthal, Moritz 677.
Rossetti, F. A. (Rößler) 35.
Rossi, Louis 733.
Rossini, G.*) 156. 159 ff. 200. 268. 322 f. 328. 335. 338 f. 342. 378. 402. 745.
Rota, Guis. 735.
Roth, F. W. E. 769.
Rotter, Ludwig 632.
Rottmanner, Ed. 666.
Rozkosny, Joseph 528.
Rousseau, J. J. 166.
Rubini, G. B. 330.
Rubinstein, Anton 409. 512 ff.
— Nikolaj 511. 518 f. 520.
Rübner, Cornelius 628.
Rückauf, Ant. 638.
Rudhart, Fr. M. 783.
Rudolf, Erzherzog von Oesterreich 60. 77. 80 f. 84. 89.
Rudorff, Ernst 566.
Ruelle, Ch. E. 786.
Rüfer, Philipp 572. 581.
Rufinatscha, Jos. 632.
Rühl, Fr. W. 619.
Rühlmann, J. 784.
Runge, Paul 784.
Rungenhagen, K. F. 205. 214. 221. 253. 352. 559. 564.
Runze, Max 299.
Rust, W. 604.
Ruthardt, Ad. 603. 799.
Ruzicka 123.

Sachini, Antonio 143.
Sachs, M. E. 626. 800.
Sahla, Rich. 687.
Saint Georges, Chevalier de 29.
Saint Léon, C. B. A. 555.
Saint Lubin 386. 395.
Saint-Saëns, Camille 436. 662. 701 f.
Saldoni, Don B. 740.
Salieri, Antonio (1750—1825) 26. 31 f. 61. 82. 122. 123. 143. 220. 338. 394.
Salomon, J. P. 35. 38.
Salvayre, G. 698.
Samara, Spiro 739.
Samuel, Ad. 706.
Sanctis, C. de 735.
Sand, George 316. 400.

*) Biographien schrieben: M. u. L. Escoudier (1854), A. J. Azcondo (1865), H. S. Edwards (1869 [1881]), D. Zenolini (1875), vrgl. auch Carponi „La Rossini ans“ 1824, d'Ortique „Da la guere des dilettanti“ 1829 und Pougir „R. notes. impressions“ ꝛc. 1870.

Sandberger, Ad. 627. 700.
Santini, Abbate Fr. 795.
Sapellnikoff, Wassily 677.
Saran, A. F. 306.
— Franz 780.
Sarrette, B. 30.
Sarti, G. 39. 144. 156. 502 f.
Satter, Gustav 634.
Sattler, H. 655.
Sauer, Wilh. (Orgelbauer) 656.
— Emil 677.
Sauret, Emile 676.
Sauveur, J. 40.
Sax, Marie (Saß) 480.
Scaria, Emil 487.
Scarlatti, Al. 10. 221. 241.
— Dom. 135. 277.
Schack (Cziak) 168.
Schäffer, Jul. 306. 771.
Schaffranoff 510.
Schafhäutl, K. v. 75. 770. 798.
Scharwenka, K. 499. 580 f.
— Ph. 499. 580.
Schefzky, Fel. 486.
Schebor (Sebor) K. 528.
Scheidler, Dorette 196.
Scheidt, Sam. 239.
Schein, J. H. 239.
Schelble, J. N. 19. 212. 224.
Schelle, K. E. 778.
Schenk, Joh. 26. 57. 61. 143.
Scherer, K. 769.
Scherzer, Otto 624.
Schicht, J. G. 21. 204. 214.
Schikaneder, Direktor 20. 75.
Schilling, Gustav 233.
Schiller, Fr. von 86. 346.
Schillings, Max 652.
Schindelmeißer, L. 476. 595.
Schindler, Anton (1796—1864) 103. 126. 127. 588.
Schkraup (Skroup) Franz 527.
— J. N. 528.
Schladebach, J, 472.
Schläger, Hans 632.
Schlanzer, Marie 435.
Schlecht, Raimund 666 f.
Schleinitz K. 254.
Schlesinger, M. 341. 462. 464.
Schletterer, H. M. 167. 198. 203. 777.
Schlimbach, G. Ch. F. 655.
Schlosser 486.
Schlottmann 578.
Schlösser, Louis 623.
Schmale, Regisseur 459.
Schmid, Anton 764 f.
Schmidt, Aug. 217.
Schmidt, Direktor 353.
Schmidt, Gustav 596.
Schmidt-Ernsthausen, B. 769.
Schmitt. Aloys 311.
— Jacques 311. 595.
— G. Aloys 607.
Schnabel, J. J. 601.
—, Karl 601.
Schneider, Friedr. 198. 203 f. 213. 215. 218. 221. 225. 245. 305. 406. 425. 439. 546.
— Johann 206. 613.
— Louis 788.
Schneider, K. E. 107. 118. 120.
Schnell (Anemochord) 41.
Schnorr v. Carolsfeld, Jul. 484.
Schnorr v. Carolsfeld, Malwina 484.
Schnyder von Wartensee, Xaver 595.
Schober, F. v. 124.
Schöberlein, L. 774.
Scholtz, Hermann 610.
Scholz, Bernhard 568. 587.
Schön, M. 198.
Schöne 104.
Schönstein, K. v. 125.
Schornstein, J. 212.
Schott, Franz 90. 481.
Schopenhauer, Arthur 477.
Schradieck, Henry 615.
Schreck, Gustav 603.
Schrems, J. 664.
Schröder, Hermann 580.
— Karl 580.
— Alwin 580.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 75. 330. 465. 472.
Schubert, Franz 26. 67. 88. 114. 121 ff. 218. 239. 242. 257. 260. 270. 273. 277. 286. 288. 301 f. 316 f. 401. 403. 406. 409. 417. 423. 455. 491.
— Ferdinand 127. 128.
Schubert, Franz (Konzertmeister) 440.
Schuberth, Karl 392.
Schuberth, Louis 459.
Schubiger, Anselm P. 232. 781.
Schuch, E. v. 588. 604.
Schubring, Jul. 262.
Schucht, J. 341.
Schulhoff, Julius (1825—98) Pianist in Dresden u. Berlin (brill. Klavierkompositionen).
Schulz, J. A. P. 109. 275. 585.
—-Beuthen, H. 607. 647.
—-Schwerin, Karl 582.
Schulz, K. 205.
Schulze & Sohn 656.
Schumann, Robert 187. 218. 221. 246. 255. 257. 263. 272. 273 ff. 289. 300. 301. 303 f. 308. 311. 313. 316. 318 f. 366. 374. 384. 403 f. 406. 406. 428. 444. 455. 471. 491. 516. 521. 523. 549. 572. 657. 744. 748.
— Klara 235. 237. 282 ff. 292. 296 f. 311.
— Familie 278 f. 283 f. 288.
— Gustav 578.
— Georg 612.
Schunke, Ludwig 280 f.
Schuppan, Adolf 584.
Schuppanzigh, Ignaz 25. 59. 66. 82. 121. 390.
Schuré, Ed. 495. 787.
Schurig, Volkmar 607.
Schuster, J. 22.
— H. M. 307.
Schütt, Ed. 640.
Schütze, St. 191.
Schwab, Gust. 216.
Schwalm, Robert 601.
Schwartz, Rud. 769.
Schwarz, Max 619
Schweitzer, Anton 142.
Schwind, M. von 125.
Schytte, L. 539.
Scribe 460.
Sechter, Simon 221. 227. 310. 631. 756.
Seconda, Direktor 23. 170. 131. 204.
Seidel, J. J. 655.
Seidl, Anton 686.
— Arthur 307. 799.
Seidler, Fr. Aug. 390.
Seifert, Uso 611.
Seiffert, Max 769. 773. 791.
Seifriz, Max 426. 509. 596.
Seiß, Isidor 618.
Seligmann, Prosper 302.
Selmer, Joh. 545.
Senefelder, Al. 174.
Semper, G. 472. 484.
Senff, B. 514.
Senfl, L. 241.
Sering, Fr. W. 599.
Seroff (Serow), Al. 506.
Servais, A. Fr. 221. 236. 392.
Serpette, Gaston 563.
Seydelmann, Franz 22.
Seyfert, Bernh. 769.
Seyffardt, E. H. 624.
Seyfrid, J. v. 27. 56. 104. 169.
Seyler, Direktor 20. 23.
Sgambati, Giov. 737.
Shakespeare, W. 724.
Sherlock, J. S. 793.
Shelley, H. R. 730.
Sherwood, W. H. 730.
— Percy 612.
Shield, W. 38. 332.
Sibelius, J. 546.
Siehr, Gustav 486 f.
Sieber, Ferd. 672.
Silas, Ed. 710.
Silbermann, Gottfr. 14.
Silcher, Friedrich 216. 217.
Siloti, Alexander 677.
Silva, Poll de 701.
Simrock, N. 51.
— Fritz 582 f. 750. 763.
Sina 59.
Sinding, Christian 545.
Singer, Padre Peter 668.
— Edm. 390. 426. 446 f.
— Otto 729.
Sitt, Hans 605.
Sittard, Joseph 769. 783.
Sivori, Camillo 388.
Sjögren, Emil 541.
Skroup s. Schkraup.
Skuhersky, Franz 528. 581.
Smareglia, A. 739.
Smart, H. sen. 184.
— H., jun. 661.
Smetana, Friedrich 436. 528 f. 582.
Smithson, Henriette 372.
Smolian, Arthur 623.
Snel, J. Fr.
Södermann, A. J. 541.
Sokolewski, Ed. 460.
Sokoloff, N. 510.
Sokolowski, B. v. 770.
Solowieff, N. 506.
Sommer, Hans (Zincken) 652. 758.
Somis, G. B. 221.
Sontag, Henriette 183.
Sonnleithner, J. v. 125. 232.
Soriano-Fuertes, M. 794.

Soubies, Albert 515. 788.
Southard, Lucian 728.
Spaun, J. von 133.
Späth, Fr. J. 14.
Speidel, W. 599.
Spengel, Jul. 616.
Sperontes 108.
Speyer, Wilh. 619.
Spindler, Fritz 607.
Spinelli, Nicola (geb. 1865), Komponist der Oper „A basso porto“ (1895) fehlt S. 789.
Spiro, Fr. 769.
Spitta, Philipp 16. 119. 297. 299. 303. 571. 768.
— Friedrich 775.
Spohr, Ludwig 81. 82. 169. 182. 184. 192 ff. 212. 213. 221. 235. 245. 252. 255. 270. 272. 319. 405. 467. 472.
Spontini, Gasparo 151 ff. 170. 200. 242. 315. 335. 339 f. 342. 493.
Squire, W. Barclay 792. 793.
Stadler, Abt Max 213.
Stadtfeldt, Al. 596.
Stahlknecht, Ad. u. Jul. 576.
Stainer, Sir J. 717 f. 792.
Stamaty, C. M. 694.
Stamitz, J. 12. 29. 35. 390. 498.
— K. 390.
— A. 390.
Stanford, Ch. V. 722 f.
Stark, Ludwig 624.
Starck, Ingeborg s. Bronsart.
Stavenhagen, Bernhard 676.
Stecker, Karl 769.
Stegmayer, Ferd. (1803—63) 458.
Stehle, Ed. 599. 661.
Steibelt, D. 33. 63. 72. 311. 503.
Stein, Andreas 14.
— Ed. 410. 721.
Steinberg, Emil 687.
— Fritz 687.
Steinway & Sons, 674.
Stelzner, Alfr. 448.
Sterkel, J. F. X. 311.
Stern, Julius 220 f. 226. 425.
Stern, Daniel s. Agoult.
— Margarethe 676.
Stewart, Sir R. Pr. 715. 792.
Stiastny, B. W. u. Fr. J. 391.
Stiehl, K. 599. 788.
— H. 599.
Stockhausen, Franz sen. 672.
— Julius, 616. 672.
Stollbrock, L. 769.
Stoltzer Th. 241. 502.
Stöpel, Fr. D. Chr.
Stör, Karl 409. 426.
Storace, St. 38. 332.
Stratton, St. S. 726.
Straube, Karl 661.
Straus, L. 390.
Strauß, Joh. sen. 239 ff.
— Joh. jun. 240. 553. 750.
— Franz 759.
— Richard 436. 652. 758 ff.
Streckfuß, Ad. 215.
Strepponi, Giuseppina 345.
Stresow, Marianne 581.
Stucken, Frank van der 780.
Stumpf, Karl 769. 798.
Stuntz, Jos. Hartmann 600. 625.
Succo, Reich. 567.
Sucher, Jos. 685.
— Rosa (Hasselbeck) 685.
Sullivan, Sir A. S. 554. 720.
Sulzer, J. J. 477.
Suppé, Fr. v. 553.
Surman, J. 718.
Svendsen, J. S. 542 f. 544.
Swieten, G. van 26. 60.

Taffanel, Cl. P. 682.
Täglichsbeck, Th. 390. 595.
Taglioni, Ph. u. Paul 555.
Tamburini, Ant. 330.
Tanaka, Shohé (Japanese) 769. 800.
Tanéjeff, Sergei 511.
Tappert, W. 779.
Tarchi, Angelo 39.
Tartini, G. 40. 199. 221.
Taubert, W. 242.
— E. Ed. 577.
Tausch, Julius 292.
Tausig, Karl 320. 410. 424. 437 f. 486. 630. 675.
— Aloys 437.
Taylor, Fr. 792.
Tebaldini, G. 738. 797.
Telemann, G. Ph. 16. 21. 33. 239.
Terziani, Eug. 738.
Teschner, G. M. 671.
Thalberg, Sigismund 285. 287 f. 310. 319. 400. 433.
Thayer, Al. Wh. 25. 49 ff. 72. 104. 775.
Thibaut, A. Fr. J. 798.
Thiele, K. L. 658.
Thierfelder, Alb. 617.
Thieriot, Ferd. 601.
Thoinan, E. 787.
Thoma, Rudolf 601.
Thomas, Theodor 684. 728.
— Ambroise 692.
— Harold 716.
— A. Goring 724.
Thomson, George 497.
Thooft, W. Fr. 711.
Thorne, Edw. 717.
Thuille, Ludwig 627.
Thürlings, Ad. 769.
Tichatschek, Jos. 465. 472.
Tiehsen, Otto 576.
Tiersch, Otto 798.
Tiersot, J. 787.
Tilmant, Th. 682.
Tinel, Edgar 707.
Toeschi, Familie 22. 390.
Tofft, Alfred 589.
Toft, L. W. 198.
Tomaschek, W. 63. 82. 311. 631. 714.
Töpfer, J. G. 447. 655.
Töpler, M. 666.
Torchi, L. 766. 769.
Tost, Herr v. 197.
Tottmann, Alb. 603.
Tourjée, Eben 727.
Triebensee, Jos. 169.
Triest 43.
Truhn, Heinr. 576.
Tschaikowsky, Peter 436. 503. 511. 512. 520 ff. 535.
Tschirch, Wilh. 218.
Tua, Terasino 797.
Tucher, G. v. 230.
Tuczek, V. F. 169.
— Emma 568.
Türk, D. G. 297.

Ueberlée, Adalb. 577.
Uhl, Edm. 620.
Uhland, L. 216.
Uhlig, Th. 472.
Uhlrich, K. W. 721.
Ulibischeff, Al. v. 104. 504. 507.
Ulrich, Hugo 597.
Umlauf, Ign. 26.
— Mich. 90.
Umlauft, Paul 611.
Unger, Caroline 395.
— Georg 486.
Urban, Heinr. 578.
Urhan, Chr. 362. 396. 406. 417.
Urspruch, Anton 619.

Vaccai, N. 670.
Valdrighi, Conte L. Fr. 796.
Valesi, J. E. (Wallishauser) 174.
Vallotti, Fr. A. 40. 221.
Vanderstraeten, Edm. 789.
Van der Stucken, Frank 730.
Varnay, L. 553.
Vasconcellos, J. de 795.
Vasseur, Léon 553.
Vavrinecz, M. 635.
Veit, W. H. 632.
Verdi, Giuseppe 342 ff. 493.
Verhey, F. H. H. 712.
Verhulst, J. J. H. 709.
Vernet, Horace 371.
Vianna de Motta, J. 171. 436. 678.
Viardot-Garcia, Pauline 670.
Vidal, L. A. 787.
Vierling, Georg 563.
Vieuxtemps, H. 221. 235. 389.
Vigano, Salv. 73.
Villoing, Alex. 512.
Vincent, A. J. H. 229. 786.
— H. J. 800.
Viole, Rudolf 411. 447.
Viotta, Henri geb. (1848) zu Amsterdam, seit 1896 Direktor des Konservatoriums im Haag, Redakteur der Cäcilia, Verfasser eines Musiklexikons, fehlt S. 711.
Viotti, G. B. 38. 144. 195. 388.
Vitali, A. 266.
— G. B. 68.
Vitzthum, Graf 181 f.
Vivier, Alb. Jos.
Vogel, Joh. Christoph 32. 143. 145.
— Bernh. 297. 301. 436.
— Moritz 603.
— Emil 680. 766. 769.
Vogl, Joh. Michael 61. 125. 126.
— Heinrich 484. 486.
— Therese 484.
Vogler, Abt G. J. 40 f. 75 172. 175 f. 180. 221. 335. 337. 540. 656.

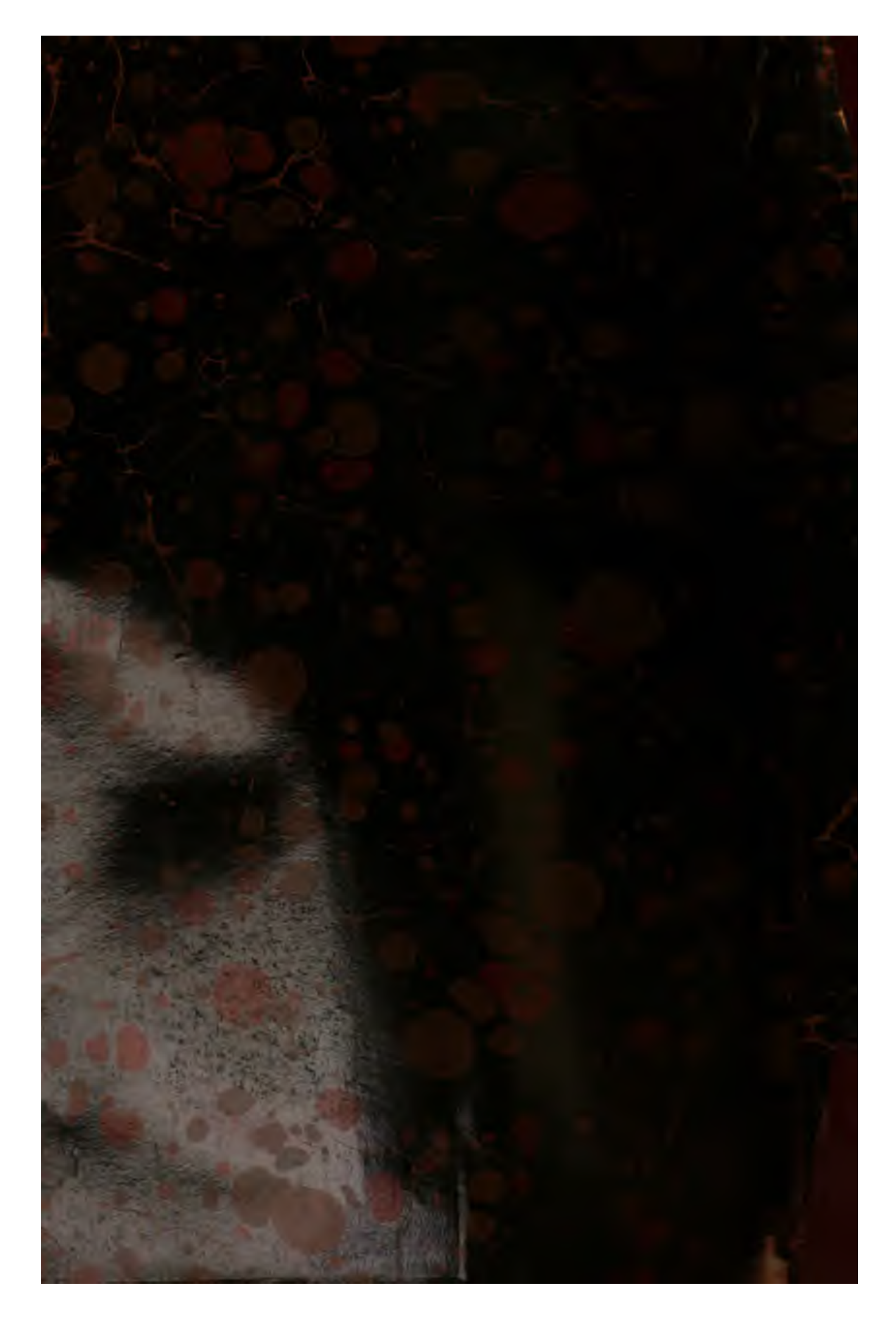
Vogt, Jean 509.
Voigt, F. A. 769.
— W. 770.
Volbach, Fritz 621.
Volckland, Alfred 571. 587.
Volckmar, Wilhelm 657.
Volkert, Franz 25.
Volkmann, Robert 299. 300 ff. 501.
Vollhardt, E. R. 788.
Vollweiler, K. 311.
Voß, Charles 113.
Vrabely, J. v. 437.

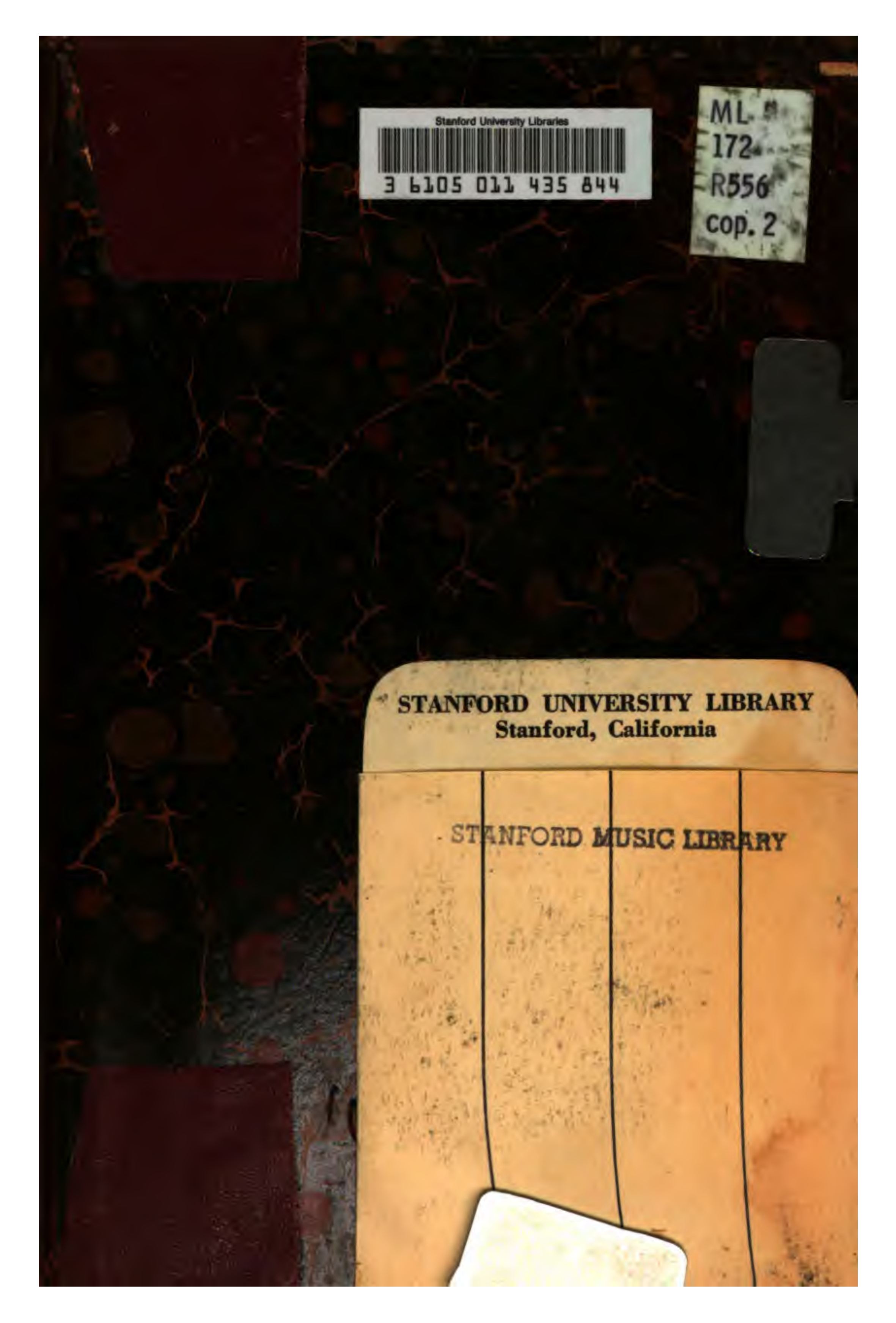
Waelput, Hendrik 707.
Wagner, Richard 88. 152. 154. 163. 185. 190. 193. 200. 206 f. 291. 330. 335. 341. 344. 347. 348. 366. 396. 400. 409. 415. 434. 437. 438. 448. 449 ff. 505 f. 755. 771.
— Albert 453. 457.
— Schwester R. Wagners 453. 457. 463 f.
— Adolf 453.
— Johanna, Jachmann-W. 453. 472.
— Franziska 440.
— Siegfried 653.
— Peter 770.
Walcker, E. F. 656.
Waldau, Max 304.
Waldersee, Graf Paul 770.
Waldmann, W. 307.
Waldstein, Graf 54.
Wallace, Vincent 333.
Wallnöfer, Adolf 638.
Walter, Anton 770.
— Karl 770.
— Gustav 628.
Wanhal, J. B. 27. 311.
Ward, J. Ch. 662.
Wasielewski, J. v. 104. 199. 297. 388. 769. 777.
Wassermann, H. J. 198.
Webb, Th. Smith 727.
— G. J. 727.
Webbe, S. sen. u. jur. 37.
Weber, Bernhard Anselm 28 f. 142. 179. 337.
— Dionys 31. 168. 201. 456. 681.
— Gottfried 82. 90. 178. 205. 211. 225. 428.
— Karl Maria v. 41. 72. 75. 126. 144 f. 149 f. 156 f. 161. 170 f. 172 ff. 192. 197. 205. 217. 257. 260. 273. 279. 301. 328. 334 f. 336 f. 339. 342. 359. 361. 417. 458. 466.
— Fridolin v. 173.
— Max Maria v. 175. 185. 190.
— Edmund v. 175.
— Joh. 341.
— G. Victor 668.
— Gustav 630.
Weber, Miroslaw 627.
Weckerlin, J. B. 700. 766.
— (Sängerin) 486.
Wegeler, Fr. G. 54. 78. 85. 108.
Wegelius, Martin 546.
Weicke, 305.
Weigl, Joseph 26. 82. 122. 142. 245.
Weigle (Orgelbauer) 656.
Weinberger, K. R. 554.
Weingartner, Felix v. 652. 688.
Weinlig, Th. 455.
Weinzierl, M. 554.
Weishaupt (Pfarrer) 216.
Weiß, Amalie s. Joachim.
— Franz 59.
Weißheimer, Wendelin 426. 648.
Weitzmann, K. Fr. 198. 411. 791.
Welleck, B. 529.
Wellner, A. 299. 426. 488.
Welti, H. 770.
Wendt, Ad. 205.
Wenzel, Ernst 255.
Wermann, Oskar 609 f. 661.
Werner, K. L. 661.
— Arno, 773.
Werra, Ernst v. 661. 770.
Werstowski, Alexej 508.
Wesendonck, O. 477. 479. 481.
Wesselack, J. G. 667.
Westphal, Rudolf 102. 229. 275. 511. 770. 779 f.
Weyse, Chr. E. Fr. 536.
Wickede, Fr. v. 626.
Widmann, J. M. 750. 754.
— Bened. 770.
Widor, Ch. M. 663.
Wieck, Friedrich 279. 280. 281. 284. 433. 448. 564. 618.
— Klara s. Schumann.
— Alwin 612.
Wielhorski, Graf 403. 513.
Wilbye 37.
Wilhelm, Karl 445.
Wilhelm I., deutscher Kaiser 404.
Wilhelmj, Aug. 486.
Wilhem, Bocquillon- 223.
Wille, Dr. 482.
Willis (Orgelbauer) 656.
Willmann, Familie 51.
Wilm, N. von 601.
Wilsing, Ed. 576.
Winderstein, Hans 603.
Winding, August 538.
Winkelmann, Hermann 487.
Winter, P. [von] 22. 143. 624.
Winterberger, Alex. 411. 446.
Winterfeld, Karl v. 230. 560.
Winter-Hjelm, Otto 542. 545.
Wirth, Emanuel (geb. 1842 zu Lubitz in Böhmen) 565.
Witt, Franz 230. 664.
— Theodor de 667.
Wittgenstein-Berleburg, Fürst Karl 562.
Wittgenstein, Fürstin Sage 407 ff. 414. 425. 474.
Wittgenstein, Prinzeß Maria 450.
Witting, Karl 607.
Wittmann, W. E. 350. 355.
Wolf, Ferd. 232.
— Hugo 641 f.
— Johannes 770.
Wolff, Eduard 700.
— Hermann 611. 616.
Wölffl, Joseph 63. 72. 121. 713.
Wolfram (Schwager Wagners) 454. 474.
Wolfrum, Philipp 623.
— Karl 623.
Wolland 205.
Wolzogen, Hans von 495.
Woolbridge, H. E. 793.
Wornum, Rob. 674.
Wossidlo, W. 249.
Wotquenne 766.
Wouters, Ad. 707.
Woyrsch, Felix 616.
Wranitzky, P. 26. 143. 168. 192. 498.
— Anton 498.
Wüerst, Richard 542. 564. 570.
Wüllner, Franz 484. 485. 588 f. 611.
Würth, Bankier von 72.
Wüst, Henriette 465.

Yussupoff, Fürst N. 510. 580.

Zabel, E. 436. 515.
Zahn, Johannes 774.
Zarlino, J. 221.
Zaytz, Giov. v. 635.
Zeckwer, Rich. 729.
Zelenka, J. D. 498.
Zeller, Karl 554.
— Fr. 770.
Zellner, L. Al. 632 f. 661.
— Jul. 633.
Zelter, Karl Fried. 18. 115 ff. 205. 214. 226. 249 ff. 263. 298. 315. 337. 559.
Zenger, Max 625.
Zepler, Bogumil 648.
Zerrahn, Karl 684. 727.
Zeuner, Karl Traugott (1775 bis 1841), Pianist 503.
Zichy, Graf Géza 501.
Ziehn, Bernhard 729.
Zimmermann, P. J. G. 221. 238. 380.
Zingarelli, N. A. 328.
Zmeskall, N. v. 61.
Zoboli, G. 733.
Zöllner, Karl 217.
— Heinrich 603.
Zopff, Hermann 602.
Zumsteeg, J. Rud. 23. 120 f.
Zumpe, Hermann 554. 626.
Zwonac, J. B.
Zweers, B. 712.
Zywny 311.






Stanford University Libraries
3 6105 011 435 844
ML
172
R556
cop. 2
STANFORD UNIVERSITY LIBRARY
Stanford, California
STANFORD MUSIC LIBRARY